جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

أوديب وتجلياته في المسرح العربي

أطروحة جامعية لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف:
الأستاذ الدكتورغسان مرتضى

إعداد الطالب:
حمزة عبد الرحيم الديب

عـــام ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م

الجمهورية العربيـة السوريـة

جامعـــــة البعـــث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في اختصاص الدراسات الأدبية (الأدب المقارن) من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.

المرشـــح

حمزة عبد الرحيم الديب

This thesis was submitted as a fulfillment of the requirement of a master degree in Arabic (Literary Studies) / The Comparative Literature / at the Faculty of Arts and Humanities at Al-Baath University.

Candidate
Hamza Abduraheem Al-Deib

الجمهورية العربيـة السوريـة

جامعـــــة البعـــث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

شهادة

أشهد أن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قام بـــه المرشح حمزة عبد الرحيم الديب تحت إشراف الدكتور غــسان مرتــضى الأستاذ في قسم اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنـــسانية بجامعـــة البعث.

وأي رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

التاريخ: / /٢٠٠٩م

المشرف على الدراسة

أ. **د. غسان مرتضى**

CIRTIFICATE

I herby certify that the work described in this thesis is the result of the author's own investigations under the supervision of professor Ghassan Murtada in the Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Al-Baath University, and any reference to other works in this research is fully acknowledged in the text.

Date: / /٢٠٠٩

Candidate — **Hamza Al-Deib**

supervisor — **Ghassan Murtada**

الجمهورية العربيـة السوريـة

جامعـــــة البعــــث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

تصريح

أصرح بأن هذا البحث (أوديب وتجلياته في المسرح العربي) لم يـــسبق أن قبل للحصول على أية شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

التاريخ: / /٢٠٠٩م

المرشـــح

حمزة عبد الرحيم الديب

DECLARATION

It´s hereby declared that this research "Oedipus and Its Reflections On The Arabic Drama" has not already been registered for any degree, or it´s currently presented for any other degree.

Date: / /٢٠٠٩

Candidate

Hamza Abduraheem Al-Deib

أوديب وتجلياته في المسرح العربي

مخطط البحث

مقـدمــة

تمثل الأساطير التي حفظتها ذاكرة البشرية وتستعيدها في صور مختلفة لدى كل الشعوب جانباً أساسياً من جوانب الوجود الإنساني؛ فالأسطورة هي المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية التي ما لبثت أن ابتكرت مغامرات جديدة عبّر كل منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لكي يتملك واقعه تملكاً معرفياً وجمالياً من جهة ثانية. ويمكن القول إن هذه المغامرات انطوت على كثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، كما جاءت استكمالاً لفعاليات التخييل التي أبدعها الإنسان منذ أول تماس له مع أسئلة الكون والوجود والماورائيات. وقد تجلت هذه المغامرات في حقلين أساسيين: أولهما شفاهي يجمع الحكاية الشعبية بألوانها المختلفة إلى الأنشودة البطولية والمثل الشعبي وغير ذلك من الأنواع الشعبية التي مازالت محط درس وتصنيف إلى الآن، وثانيهما كتابي يضم الشعر بمختلف ألوانه والمسرح والرواية والقصة.

ولا يخفى أن تجلّي الأسطورة في الأعمال الأدبية أفرز منهجاً نقدياً يتكئ على الأسطورة في تفسير الأدب وتحليله. ويقوم المنهج الأسطوري على فكرة أساسية هي الأنماط الأولى أو النماذج البدائية التي تستمد مرجعيتها من مفهوم الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي الذي يمثل الحامل الرئيس لنظرية يونغ في التحليل النفسي، والذي يعني أن ثمة أنماطاً أولية ما تزال تمارس تأثيرها في هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

ولعل أسطورة أوديب من أعمق الأساطير وأغناها بالدلالات والمعاني وأكثرها لغزاً، لأنها في الحقيقة مجمع أساطير، ففرويد الذي تقترن الأسطورة اليوم باسمه ردّها إلى أساطير أخرى هي ــ كما يزعم ــ أشدّ عمقاً في تعبيرها عن بدايات الإنسانية الأولى.

إن قصة المصائب التي نزلت بذلك الملك القديم، ملك طيبة الذي كتب عليه أن يقتل أباه، ويتزوج أمه بعد أن فرغ من إثبات قوته بانتصاره على أبي الهول،

قصة ما انفكت تلازم الوعي البشري، وكأن توالي القرون لم يستطع إصابتها بالبلى.

وأسطورة أوديب من أعرق أساطير اليونان التي عرفها المسرح اليوناني الكلاسيكي، وهي ماتزال تعيش بيننا حتى اليوم. ومسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس ـــ وإن لم تكن المعالجة الدرامية الأولى لهذه الأسطورة ـــ إلا أنها مازالت معيناً للكتاب على مر العصور. وقد اكتسبت هذه المسرحية شهرة واسعة في العصر الكلاسيكي يونانياً ورومانياً، كما تأثر بها المسرح الأوروبي في مراحله المختلفة، وتأثر بها المسرح العربي أيضاً.

وظهرت مسرحيات تتكئ بصورة مباشرة على أسطورة أوديب، فيما اتكأت مسرحيات أخرى على تلك الأسطورة بصورة غير مباشرة؛ وبتعبير آخر ظهرت بعض المسرحيات التي تحمل العنوان نفسه «مأساة أوديب»، «الملك أوديب»، «كوميديا أوديب». وهي مسرحيات تتقاطع مع القصة الأم في العنوان والأحداث والشخصيات، ولكنها تكتسي حلة جديدة تنتمي بها إلى عصرنا الحالي، على حين استفادت مسرحيات أخرى من فكرة تلك المأساة وما رافقها من تحليلات نفسية واجتماعية، فكانت هناك مسرحيات تتكئ في نسيجها على ذلك النموذج البدائي وتطرحه في تجليات جديدة. وإذا كان القارئ في المسرحيات الأولى مدعواً إلى إبراز نقاط التقاطع والاختلاف مع القصة الأم فإنه معني في المسرحيات الأخرى بأن يبحث عن فكرة تلك القصة في تصرفات الشخوص وانفعالاتها، وأن يحاول تفسير ذلك كله من خلال مأساة أوديب.

وتعد مسرحية «الملك أوديب» لتوفيق الحكيم الباكورة الأولى لتجلي أسطورة أوديب في المسرح العربي، وظهرت معها مسرحية أخرى تعالج الأسطورة نفسها، وهي مسرحية «مأساة أوديب» لعلي أحمد باكثير، وبعدها ظهر عدد من المسرحيات التي تتكئ على مأساة أوديب، وكان بعضها مكتوباً باللغة العربية الفصحى كمسرحية «عودة الغائب» لفوزي فهمي، على حين كتب بعضها بلهجات عربية محلية مثل «كوميديا أوديب» لعلي سالم. وإذا كانت المسرحيات التي ذكرناها سابقاً يمكن أن تصنف ضمن القسم الأول الذي تتقاطع جزئياته تقاطعاً كبيراً مع القصة

الأم فإننا يمكن أن نلحظ مسرحيات تتدرج ضمن القسم الثاني. وهي نوعان: مسرحيات استوحت الأسطورة ولم تقتبسها وصدرت عنها في غير تأثر، ووظفتها للواقع السياسي كمسرحية «الآكلون لحومهم» لمطاع صفدي، ومسرحية «حكايا جوقة التماثيل» لسعد الله ونوس؛ وهذا النوع قد يحتاج إلى قراءة وتفسير وفق رؤية نفسية واجتماعية خاصة تحلل الشخوص والأحداث لترى ظلال تلك الأسطورة فيها. ومسرحيات صدرت عن الأسطورة واقتبست بعض أحداثها، وأعادت صياغتها بتقديم معالجة معاصرة كمسرحية «أوديب مأساة عصرية» لوليد إخلاصي ومسرحية «الحداد يليق بأنتيغون» لرياض عصمت.

إن ما ذكر آنفاً مثّل لي حافزاً للتفكير في كتابة بحث عن أوديب في المسرح العربي. ويمكن أن أجمل مسوغات البحث في النقاط الآتية:

- أهمية مأساة أوديب في الفكر العالمي.
- تأثر الأدباء العالميين بهذه الأسطورة قديماً وحديثاً.
- تأثر بعض الأدباء العرب بهذه الأسطورة وانعكاس ذلك في كتاباتهم.
- أهمية دراسة المسرح العربي من حيث تأثره بهذه الأسطورة.
- قلة الدراسات الأكاديمية في هذا الميدان مما يجعل من هذه الدراسة رافداً لدراسات تخدم المكتبة العربية.

أخيراً، تنبغي الإشارة إلى أنني اعتمدت في بحثي هذا منهجين رئيسيين هما المنهج الأسطوري ومنهج التحليل النفسي كونهما أكثر المناهج مناسبة لطبيعة هذا البحث.

وقد قسم البحث إلى ثلاثة فصول فضلاً عن مدخل إلى البحث وخاتمته.

ففي المدخل إلى البحث، تم التعريف بالأسطورة ونشأتها وأثرها في الفكر البشري.

وفي الفصل الأول، استُعرضت أسطورة أوديب بوصفها واحدة من أعمق الأساطير وأغناها وأكثرها لغزاً، وأمّا بوصفها مسرحية فهي تعد أنموذجاً للمسرحية الكلاسيكية الجيدة، وأمّا بوصفها عقدة نفسية فقد استُعرِضت في مدارس التحليل النفسي المختلفة، وكذلك من حيث كونها فولكلوراً شعبيّاً ظهر فيه أوديب بأشكال

متنوعة وأسماء مختلفة. وأخيراً فقد تناول الفصل كيفية استقبال أوديب في الأدب العالمي عامة وفي الأدب العربي على وجه الخصوص.

وفي الفصل الثاني، درست تأثير أوديب المباشر في المسرح العربي شكلاً ومضموناً من خلال أربعة كتّاب هم: توفيق الحكيم، وعلي أحمد باكثير، وعلي سالم، وفوزي فهمي.

وتناول الفصل الثالث تأثير أوديب غير المباشر في المسرح العربي من خلال أربعة كتّاب أيضاً هم: مطاع صفدي، وسعد الله ونوس، ووليد إخلاصي، ورياض عصمت.

ثم جاءت الخاتمة لتعرض بإيجاز لما تناوله البحث ولتشير إلى أهم النتائج التي توصل إليها.

وكل ما نرجوه أن يكون قد حالفنا التوفيق في إعطاء صورة علمية وافية لما تطلبه البحث.

مدخل إلى البحث:

يتناول التعريف بالأسطورة ونشأتها وأثرها في الفكر البشري.

مدخل إلى البحث:

تشكل الأسطورة حيزاً زمانياً ومكانياً مهماً في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة، ومن ثَمَّ في تاريخ الفكر البشري منذ تشكلاته الأولى حتى الوقت الراهن، فما من شعب من الشعوب أو أمة من الأمم إلا ولها أساطيرها وخرافاتها الخاصة بها. ومن الملاحظ أن ثمة تداخلاً واضحاً بين هذه الأساطير. فالأسطورة الواحدة تنمو وتتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى عبر مثاقفة فكرية وحضارية. فعلى سبيل المثال " يلاحظ أن أسطورة ((تموز وعشتروت)) أو ((أدونيس وعشتار)) هي بابلية ويونانية ورومانية وفينيقية، وإن اختلفت التسميات الأسطورية للشخصيتين الأسطوريتين عشتار وأدونيس، فإن قاسماً مشتركاً بين ملامحها وخصائصها وأبعادها الأسطورية، ومدلولات رموزها "[١].

والحديث عن الأسطورة في الأدب، ومكانها منه، لا بد وأن يسبقه حديث عن محاولات تعريف هذا المفهوم، نظراً لما أثاره من جدل ومناقشات. ومن الطبيعي أن نبدأ هذا الحديث بالرجوع إلى المعاجم. فالأسطورة من ناحية اللغة ما سطر القدماء، " والأساطير: الأباطيل أو الأحاديث التي لا نظام لها "[٢]. وقد استخدم عرب الجاهلية لفظة الأساطير بمعنى الأباطيل. وهم يقصدون بها القصص التي لا يوثق في صحتها. " وقد أكد القرآن الكريم المفهوم الجاهلي للفظة أسطورة فذكرها تسع مرات حاملة المعنى نفسه "[٣]. وليس مفهوم اللفظة بهذه الصورة فريداً في اللغة العربية؛ ففي جميع اللغات ارتبطت لفظة الأسطورة بما لا يصدق أو بما هو محض خيال.

[١]) عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية " أساطير البشر "، (ج١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٢، ص١٧١-١٧٣.

[٢]) ابن منظور، لسان العرب، تنسيق وتعليق علي شيري، بيروت دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٩٨٨، مادة سطر.

[٣]) محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، دار الحديث، ١٩٨٨، مادة سطر.

والأسطورة " قصة خرافية، عادة ما تكون من أصل شعبي، تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوى الطبيعة، أو بعضاً من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم"(١).

والأسطورة أيضاً " حكاية تعيش منذ القدم في تقاليد قبيلة أو جنس أو أمة، يتوارثها خلف عن سلف، وتدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة والأحداث الخارقة، وتختلف عن الملاحم التي تسجل أفعالاً إنسانية، وعن الحكايات الخرافية التي ابتكرت لأغراض التعليم والتسلية. والأسطورة تنتهي إلى أشكال الحضارة القديمة، وترجع إلى مرحلة سابقة على العلم والفلسفة. فهي تفسر بمنطق العقل البدائي ظواهر الكون والطبيعة والإنسان "(٢). وفي محاولة لتعريف الأسطورة يقول مؤلفو كتاب ما قبل الفلسفة:" الأسطورة ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانه عن حقيقة ما، ضرب من التعليل العقلي يسمو على التعليل لأنه يبغي إحداث الحقيقة التي يعلن عنها، ضرب من الفعل أو المسلكية المراسيمية، لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه ولكن عليه أن يعلن ويوسع شكلاً شعرياً من أشكال الحقيقة"(٣).

إن الأسطورة " تضع منذ البداية الإنسان الأولي غير التاريخي، في مقابل الإنسان الذي يتطور داخل المجتمع. إنها تضع الخالد في مقابل المتأثر بالزمن "(٤). وقد تغنى الناقد الإنكليزي ريتشاردز بالأسطورة، وعبر عن إحساسه بالخلاص من خلالها، فقال: " إن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا نأتي على كل ما فيها، وهي ليست متعة أو ملاذاً للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضى، ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا وتتوحد قوانا وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضا يتزن

---

١) Encyclopedia of Literature: Merriam-Webster, Incorporated, Publishers Springfield, Massachusetts, ١٩٩٥, P. ٧٩٤.

٢) عثمان نويه، الكاتب العربي والأسطورة، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٦٨،(المقدمة).

٣) هـ . ج . فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٠، ص١٩.

٤) آرنست فيشير، الاشتراكية والفن، تر: أسعد حليم، القاهرة، كتاب الهلال، العدد ١٨٣ يونيه، ١٩٦٦،ص١٤٣.

كياننا المضطرب ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض، وينسجم النشاز في الأشياء، ومن خلالها نحصل على التكامل الذي يجعل منا أناساً متمدنين"[١].

وترتبط الأساطير ارتباطاً وثيقاً بالحياة الروحية للشعوب، فهي كما يقول ميرسيا إيلياد " تروي تاريخاً مقدساً، وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن البدايات العجيب "[٢]. ويمكن أن نقول بصفة عامة: " إن الأسطورة قصة أو حكاية رمزية بسيطة ومؤثرة، تلخص عدداً لا ينتهي من المواقف المتشابهة قليلاً أو كثيراً. وبالمعنى الضيق للكلمة، تترجم الأسطورة قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية بعينها، وتنتمي من ثَمَّ إلى العنصر المقدس الذي تكونت حوله هذه الجماعة. والأسطورة لا مؤلف لها ويتعين أن يكون أصلها غامضاً، وأن يكون معناها نفسه غامضاً إلى حد ما. ولعل أعمق سمات الأسطورة أنها تتمكن منا، رغماً عنا عادة"[٣].

وقد تستخدم كلمة الأسطورة كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطوري، نتيجة للطابع الرمزي الذي قد يعطى لها. وقد تعني شيئاً أو شخصاً لا وجود له. وإذا استخدمت للمبالغة، دلت على شيء فريد في نوعه لدرجة يبدو معها وكأنه ناتج عن الخيال المحض. " إن الأسطورة قصة، وهي قصة قديمة تظل راهنة، قصة تعنينا في أعمق أعماق ذواتنا؛ وأيا كانت الطريقة التي ندرسها أو نفسرها بها، فهي مجال للتفكير المتميز، والقريب جداً من الأدب في آن واحد، وبالنتيجة، فهذا المجال يتمتع بامتياز بالنسبة للأدب العام، والأسطورة، لأنها قصة، ولأنها ما تنفك تمارس، على مر العصور، سحرها على أولئك الذين يسمعونها، فلا يمكنها إلا أن تقيم علاقات وثيقة بالأدب الذي لا يمكنها إلا أن تمنحه بنية معينة، ومبرر وجود في آن واحد، بنفس القدر الذي تقيم فيه العلاقات مع علم الاجتماع وعلم النفس على الأقل. ولعل ذلك هو السبب في أن خاصية أخرى من خصائص

---

[١]) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، (ج٢)، ١٩٦٠، ص٢٠٩.

[٢]) ميرسيا إيلياد، ملامح من الأسطورة، تر: حسيب كاسوحة، دمشق، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٥، ص١١.

[٣]) دينس دي رجمون، الحب والغرب، تر: عمر شخاشيرو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص١٨.

الأسطورة، كما قيل في بعض الأحيان، قد تكون في قدرتها على نشر بذور قصص أخرى بصورة لا تنتهي "[١].

وبالمعنى الواسع للكلمة تصور الأسطورة بعض الأحداث أو الشخصيات التي يُعَدُّ وجودها حقيقة مسلماً بها، وحرّفها أو ضخّمها كل من الخيال الجماعي والتقاليد الأدبية الراسخة. بهذا المفهوم، يمكن الحديث عن أسطورة فاوست، ودون جوان، وأوديب، وغيرها. يقول ديدييه أنزيو: " إن ما ترويه الأسطورة ليس القصة الواقعية، ولا القصة المتخيلة البحتة، إنها تروي قصة خيالية قابلة للتصديق، وقد جرى تصديقها، قصة فيها قدر معين من الحقيقة "[٢].

لذا يمكن القول: إن " جميع الشعوب في مرحلة من مراحل تطورها حاكت لنفسها أساطير، أي روايات مدهشة أضافت إليها، إلى حدٍّ، بعضاً من إيمانها، لتصدقها أكثر. والأساطير غالباً ــ لأنها تدخل فيها قوى وكائنات أقوى وأرفع من البشرــ تدخل في نطاق الدين. فتبدو عندها نظاماً شبه متماسك لتفسير الكون، على لسان كل من الأبطال الذين تروى رواياتهم، يكون خالقاً لها، وسبباً في نتائج يهتز لها الكون كله"[٣].

لقد شكلت الأساطير اليونانية عبر التاريخ معيناً أساسياً ومستمراً للكتاب المسرحيين اليونان الذين وصل إلينا إنتاجهم منذ بدايات القرن الخامس ق. م. وفي كثير من الأحيان كانت الأسطورة الواحدة تطرح نفسها بوصفها موضوعاً للمعالجة عند أكثر من كاتب مسرحي، بل لقد كان المشاهد اليوناني يحضر العرض المسرحي وهو يعرف مسبقاً الأسطورة التي تدور حولها المسرحية، ولا يبقى جديداً عليه إلا التعرف على البعد الذي اختاره الشاعر من بين أبعاد الأسطورة لكي يتخذ منها موضوعاً أو مقولة لمسرحيته، والرؤية التي يتناول من خلالها هذا البعد. هذه الرؤية لم تكن بأية حال رؤية شخصية فحسب، وأساسها التكوين الفكري أو النفسي للكاتب، وإنما كانت تعكس، إلى جانب ذلك، الهوية الحضارية للمرحلة التي يكتب

---

[١]) كوليت استنييه، أسطورة أوديب، تر: زياد العودة، دمشق، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٩، ص٢١.

[٢]) نفسه، ص١٨.

[٣]) بيار غريمال، الميتولوجيا اليونانية، تر: هنري زغيب، بيروت – باريس، منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٢، ص٥.

فيها، بكل ماتنطوي عليه هذه المرحلة من قضايا واهتمامات وتيارات فكرية واجتماعية؛ وهي الهوية التي تنعكس بالضرورة على المواقف الأساسية للكاتب المسرحي في حياته وفكره، ومن ثم تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر فيما يقدمه.

إنّ التفاعل بين الأسطورة والحضارة والمسرح يظهر في طبيعة كل من هذه العناصر، وهي طبيعة ظهرت أبعادها الحقيقية على أثر المفهوم العلمي الذي بدأ يتسرب إلى عدد من حقول الدراسات الإنسانية في العقدين الثالث والرابع من القرن التاسع عشر، ثم أخذ في الانتشار بعد ذلك حتى الفترة التي نعيشها الآن. وفي ضوء هذا المفهوم العلمي لم تعد الأسطورة مجرد قصة تروى وتشير، في خير حالاتها، إلى مغزى غالباً ما يكون أخلاقياً، وإنما بدأت تتخطى حدود هذه النظرة البسيطة المباشرة لتتحول إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني في انتشاره مكانياً واستمراره زمانياً، ذلك أن الأسطورة إذا توقفت عند حدود القصة المباشرة التي ترويها تحولت إلى أداة تسلية عابرة تفقد الباعث الأساسي على الاهتمام بها والإبقاء عليها عن طريق التسجيل أو الرواية من جيل لآخر، وهو أمر حرصت عليه المجتمعات القديمة كل الحرص كما يشهد على ذلك الواقع التاريخي في حالة الأساطير التي وصلت إلينا.

ويشير جلبير دوران إلى المغزى الحضاري حين يقول: " إن ما يهم في الأسطورة ليس مسار الأحداث وحده، ولكن المعنى الرمزي للألفاظ "[١]. بينما يكمل هذا المعنى في وضوح وبشيء من التفصيل أندريه بروتون حيث يذكر، وهو بصدد تعريف يتوصل إليه من خلال دراسة خاصة بأسطورة أوديب، أنه " أمام قوة هذه الأسطورة التي برزت قدرتها على الانتشار المباشر، كما برزت قدرتها كذلك على الاستمرار حتى وقتنا الحاضر، فإننا لا نستطيع أن نشك في أنها تعبّر عن حقيقة جماعية عامة ومستمرة، وأنها تنقل، من خلال لغة مجازية، مجموعة من

([١]) William Gallace: The Anthropological Structure of Imagination, Faber and Faber Ltd. London- Boston, ١٩٨٢, P.٩٧.

الملاحظات التي تقوم على أسس قوية لا يمكن أن تنسحب على مجال آخر غير مجال الوجود الإنساني "[١].

أما العنصر الثاني من هذه العناصر الثلاثة المتداخلة المتفاعلة، وهو عنصر الحضارة، فإنه لم يعد يقتصر على مجموعة من المخلفات الأثرية والمدونات الأدبية التي تصل إلينا من هذا المجتمع أو ذاك، وتشير إلى مدى ما أحرزه من تقدم، وتتوقف قيمتها عند حدود ما تقدمه إليه من تكوين جمالي ومؤثرات فنية أو إنجازات علمية، وإنما أصبحت الحضارة في ضوء المفهوم العلمي الجديد تهتم إلى جانب ذلك، بأحوال البشر الذين يعيشون في المجتمعات: عقائدهم وآمالهم وتصوراتهم وقيمهم ومواقفهم. وربما كان أوجز وأكثف في هذا المعنى هو ما أورده جورج دوفيريه في دراسته النفسية الاجتماعية «عن الأحلام في الدراما اليونانية» حين يقول: " إن اليونان لم يكونوا مباني أو تماثيل أو قطع عملة أو أوراق بردي أو بقايا أثرية، وإنما كانوا بشراً "[٢].

فإذا أتينا إلى ثالث هذه العناصر، وهو المسرح، وجدنا الاهتمام به يتجه في ذات الاتجاه الإنساني الذي سار فيه العنصران الآخران، فلم يعد يقتصر، كما كان من قبل، على مجرد دراسة لنصوص مسرحية بهدف النقد الفني أو الأدبي فحسب، أو عرض للمسرحيات بهدف المتعة أو حتى بهدف " التطهير Catharthis الذي أشار إليه أرسطو في كتابه «فن الشعر»، وهو الكتاب الذي خصصه للحديث عن مقومات العمل المسرحي "[٣]، وإنما أصبح المسرح – بعد ظهور المفهوم العلمي في الدراسات الإنسانية وإلى جانب هذه الأهداف السابقة– قناة موظفة في التعبير عن المجتمع في قضاياه واتجاهاته التي تحتوي التفاصيل اليومية وتتخطاها في الوقت نفسه إلى دائرة أوسع، هي القيم والمواقف التي تمس الوجود الإنساني للمجتمع.

---

(١) Ibid, P. ١٠٥.

(٢) George, Devereux: Dreams in Greek Tragedy. Basil Blackwell, Oxford,١٩٥٥, P. xxii.

(٣) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣، ص١٨.

ويشير إلى هذا المعنى فكتور إيرنبرج في «دراسته للمجتمع اليوناني من خلال مسرحيات أرستوفان»، حيث يقول وهو في مجال الحديث عن هذا المجتمع: " إذا أردنا أن نتحدث عن اقتصاديات المجتمع اليوناني فلا يجوز أن نكتفي بالتعرف على الحقائق الظاهرة لها، وإنما لا بد أن نتتبع ردود الفعل الناتجة عنها، سواء عند الأفراد أم عند المجتمع ككل، لا بد أن نكتشف الطريقة التي يعمل من خلالها الأشخاص، فرادى أو مجتمعين، إزاء هذه الظروف الاقتصادية. إنها ليست مجرد عدد من الحقائق فحسب، ولكنها الحياة في مجموعها التي تعيش كلاً من هذه الحقائق وتنمو وتموت بداخلها "(١).

كما يشير إلى المعنى نفسه في اقتضاب لا تنقصه قدرة التعبير، الناقد الأميركي سيدريك ويتمان حين يقول، وهو بصدد الحديث عن أعمال الشاعر المسرحي سوفوكليس في ضوء حضارة المجتمع الأثيني في القرن الخامس ق. م. "إن مسرحيات سوفوكليس ليست أعمال شخص وقف منفصلاً عن عصره. فهذه الأعمال تشكل ملاحم دبجت في الروح الأثينية"(٢).

من خلال هذه المحاولة للتعريف بالأسطورة وعلاقتها بالحضارة والمسرح، يمكن القول إنه لا توجد أسطورة حظيت بما حظيت به أسطورة أوديب من معالجة في أكثر من حقل من حقول المعرفة. فقد كان هناك العشرات من الدراسات التي ظهرت في كل من هذه الحقول، سواء في علم التحليل النفسي أم علم الإناسة «الأنثربولوجيا» أو علم الأساطير «الميثولوجيا» أو النقد الأدبي والمسرحي، وكان هناك اهتمام واسع حظيت به هذه الأسطورة عند الكتاب المسرحيين الذين اتخذوا من بعد أو آخر من أبعادها مقولات لمسرحيات كتبوها سواء تحت الاسم المباشر لأوديب، بطل الأسطورة، أو في أحوال أخرى تحت عناوين مختلفة.

---

(١) Ehrenberg, Victor: The people of Aristophanes, A Sociology of Attic Comedy, BasilBlakwell, Oxford, ١٩٥٥, PP. ٦-٧.

(٢) Whitman, Cedric H: Sophocles, A Study of Heroic Humanism, Harvard University Press, Cambridge Mass.,١٩٥١, P. ٢٤٠ .

الفصل الأول:

١- أوديب أسطورة.

٢- أوديب مسرحية.

٣- أوديب عقدة نفسية.

٤- أوديب فولوكلوراً شعبياً.

٥- استقبال أوديب عالمياً.

٦- استقبال أوديب عربياً.

الفصل الأول:

١- أوديب أسطورة:

نلتقي أسطورة أوديب لأول مرة في العصر المبكر من تاريخ المجتمع اليوناني، فقد ظهرت ــ بشكل مبعثر أحياناً وقريب من التكامل أحياناً أخرى ــ في ملحمتي «الإلياذه» و«الأوديسه» المنسوبتين إلى الشاعر اليوناني هوميروس واللتين تم نظمهما، حسب أكثر الآراء ترجيحاً، في أواسط القرن التاسع ق.م. ولكن يبدو أن أسطورة أوديب كانت شائعة حتى قبل ذلك التاريخ، إذ تشير ملحمة «الأوديسه» في بعض سطورها إلى أن قصة أوديب كانت مشهورة عند اليونان، فتذكر فيها كالآتي: " وأبصرت أم أوديبوس أبيكاستي الفاتنة التي قامت بعمل وحشي في جهالة من التفكير، إذ قد تزوجت ابنها بعد أن قتل أباه، فتزوجها، ولكن الآلهة كشفت هذه الأمور للبشر في الحال، ولكن مع ذلك فإن سيداً على الكادميين في طيبة الجميلة، يعاني المحن بسبب خطط الآلهة الضارة، أما هي فقد هبطت إلى بيت هاديس، الحارس القوي. لقد علقت أنشوطة في قضيب عال، وقد استبد بها الحزن، وشنقت نفسها، وخلفت وراءها محناً لا حصر لها. كل ذلك تقوم به ربات الانتقام من أجل أم "[١].

كما يشير هوميروس في (الإلياذه) أيضاً بشكل موجز إلى الحروب التي وقعت بين ولدي أوديب إيتوكليس و بولينيس[٢]. ولاشك في أن الأسطورة كانت قبل زمن هوميروس، وعليه لا يمكن أن تكون القصة السابقة مطابقة بشكل حرفي للأصل، فالأصل ليس موجوداً، ولذا فأقدم الآثار المتوافرة عن قصة أوديب تنتمي إلى الأدب[٣].

ورأي آخر في تأصيل أسطورة أوديب أو ردّها إلى أصلها يذكره الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: "قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر" حيث

---

[١]) هوميروس، الأوديسة، تر: أمين سلامة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٧- ١٩٧٨، ص٢٨٧.

[٢]) هوميروس، الحروب في إلياذة هوميروس، تعريب ونظم سليمان البستاني، ١٩٩٤، ص٤٣٠.

[٣]) كوليت إستييه، أسطورة أوديب، ص٩- ١٠.

يقول: "غير أن هناك من الدارسين من يذهب بنا مذهباً آخر في تحقيق نشأة هذه الأسطورة ودخولها في مجموع الأساطير الإغريقية، وأعني بذلك ماكتبه كتّو عن أثر هيرودوت في شيوع هذه القصة التي ترجع في الحقيقة إلى أصل فارسي، فهيرودوت يحكي لنا على نحو ممتع تلك المواقع الحربية التي كانت بين الإغريق والفرس في القرن السادس قبل الميلاد، وهو يقصد إلى تأريخها ". وهذا التأريخ ينطوي على قصص رائعة. فهناك قصة تبلغ من الطول حداً لا يمكن معه حكايتها هنا هي قصة ميلاد قورش. وهي باختصار الحكاية العامة عن الطفل النابه الذي سيولد، والذي سيصنع أشياء معينة. ويحاول البعض منع الولادة أو قتل الطفل، وتفشل المحاولة، وتتحقق النبوءة على نحو مفزع. وأسطورة أوديب صورة إغريقية لهذه القصة. ومن الشائق مقارنة قصة قورش التي حكاها هيرودوت بمسرحية أوديب الملك التي ألفها صديقه سوفوكليس، فهي في جوهرها نفس القصة، ولكنها عند سوفوكليس تحمل مزيداً من الدلالة لا حد له "[١].

وإذا نحينا الاختلافات في التفاصيل التي وصلتنا عن الأسطورة، فإن الخط الأساسي في أحداثها يبدأ من حيث نجد لايوس، ملك مدينة طيبة اليونانية، وزوجه جوكاستا «أبيكاستي عند هوميروس»[٢] يعرفان من نبوءة دلفي ــ المدينة اليونانية التي كان اليونان يقصدونها للتعرف على نبوءات المستقبل ــ أن ابناً سيولد لهما وأنه مقدر له أن يقتل أباه و يتزوج أمه . وهكذا حين ولد لهما صبي قررا التخلص منه على الفور، فسلمه الملك لأحد أتباعه لكي يلقي به في العراء حتى يموت، ولكن التابع تأخذه الشفقة على الطفل الوليد فيسلمه إلى راع من مدينة كورنثة، ويسارع هذا الراعي بدوره فيأخذه إلى بوليبوس ملك المدينة الذي لم يكن هو وزوجته ميروبي قد رزقا بذرية، فيقومان بتربيته وتنشئته كابن لهما تحت اسم أوديب. ولكن حين يبلغ الصبي مبلغ الرجال يلمح إليه بعض شباب المدينة أنه ليس

---

[١]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٨، ص٦١-٦٢.

[٢]) آثرنا كتابة أسماء بعض الكتاب والشخصيات موحدة خلال كتابة البحث، بسبب اختلاف كتابتها من مؤلف إلى آخر، ومن مترجم إلى آخر. فعلى سبيل المثال، نجد اسم أم أوديب يكتب: جوكاستا، جوكاستة، جوكاست، واسم ابنته يكتب: أنتيجونة، أنتيجون، أنتيجونا ، أنتيغون، واسم الكاهن:تيريزياس، تريزياس، تيريسياس، تريسياس، ترسياس، فأردنا التنويه إلى ذلك.

ابناً حقيقياً لوالديه، فيذهب إلى مدينة دلفي ليتعرف سر مولده من النبوءة، ولكن النبوءة التي يحصل عليها، بدلاً من أن تروي تعطشه إلى الحقيقة تذكر له أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، فيغادر كورنثة هرباً من قدره، وهو ما يزال يعتقد أن بوليبوس وميروبي هما والداه فعلاً.

وعند مفترق ثلاثة طرق إحداها إلى مدينة طيبة تصادفه عربة فيها راكب وبعض أتباعه، فيتنازع أوديب معهم على الطريق، ويتلقى أوديب إهانة من الراكب فيشتبك معه، ويقتله هو وأتباعه باستثناء تابع واحد يلوذ بالفرار ، دون أن يدري أن الراكب كان أباه الحقيقي لايوس ملك طيبة، وحين يصل إلى أبوابها يجد مخلوقاً أسطورياً نصفه بشر ونصفه لبؤة، يفرض لعنته على المدينة ويلقي على القادمين إليه لغزاً إن لم يحلوه قتلهم، ولكن أوديب يحل اللغز الحل الصائب، وهو أمر كان لا بد أن يؤدي إلى موت هذا المخلوق. فيدخل أوديب المدينة ويستقبله أهلها استقبال الأبطال بعد أن خلصهم من لعنة المخلوق العجيب، وينادون به ملكاً عليهم ويزوجونه من أرملة الملك الراحل الذي كان أباه الحقيقي دون أن يدري أن من تزوجها هي أمه فعلاً. وبعد أن ينجب منها صبيين وابنتين تحل اللعنة من جديد على طيبة فيصيبها الجفاف الذي يقضي على الزرع، والوباء الذي يقضي على الضرع ويعقم النساء، ويصيب المدينة بوبال عظيم. عندئذ يأتي أهل طيبة إلى قصره مستنجدين به في ملمتهم هذه بوصفه رجل الملمات القادر على التوصل إلى الحلول.

ويعرف الجميع بمن فيهم هو نفسه ــ بعد استشارة نبوءة دلفي ــ أن سبب اللعنة هو جريمةٌ تلوث المدينة، وأن الخلاص من هذه اللعنة يكمن في تخلص أهلها من قاتل لايوس ملكها السابق. وهكذا يعمل أوديب بكل ما أوتي من جهد وفكر على اكتشاف الذي ارتكب هذا الجرم، ويلي هذا عدد من المواقف المتلاحقة المليئة بالتطورات المفاجئة يظهر في أثنائها ترسياس ذلك العراف الذي رفع عنه الحجاب وأوتي معرفة ما خفي من الأمور، كما يظهر تابع الملك لايوس الذي كان ما يزال يخدم في القصر، والراعي الذي كان يرعى قطعان ملك كورنثة، وكان قد تسلم

أوديب طفلاً. وهكذا تتكشف الحقيقة المرة التي كان أوديب هو محورها الأساسي دون أن يدري، فتشنق جوكاستا نفسها ويفقأ أوديب عينيه.

بعد موت جوكاستا، وكل ما أعقبه من شرور، عاش أوديب في طيبة، وفيها ترعرع ابناه: بولينيس وإتيوكليس، وابنتاه: أنتيغون وإسمين. كانوا أولاداً سيئي الطالع، لكنهم لم يكونوا، كما قال الوحي لأوديب، منبوذين كالوحوش لا ينظر إليهم أحد. فالشابان كانا محبوبين في طيبة، وكانت الفتاتان كأفضل ما يتمنى أب.

بعد أن تخلى أوديب عن العرش، فعل الابن الأكبر بولينيس الشيء نفسه. وقد رأى أهل طيبة أن هذا العمل حكيم بسبب الوضع اللعين للأسرة، وقبلوا من كريون، شقيق جوكاستا، أن يكون وصياً على العرش. وقد عاملوا أوديب بكل لطف لسنوات عديدة. لكنهم أخيراً قرروا أن ينفوه من المدينة. ولا يعرف ما الذي دفعهم إلى هذا لكن كريون شجع على هذا العمل، ورضي أبناء أوديب به. لم يكن لأوديب من أصدقاء سوى ابنتيه. فقد ظلتا مخلصتين له في محنته. وعندما طرد من المدينة ذهبت معه أنتيغون ترشده في عماه وتهتم به، وظلت إسمين في طيبة لترعى مصالحه، وتعلمه بكل ما يحدث بشأنه.

بعد رحيل أوديب عن طيبة، تمسك ابناه بحقهما في العرش، وحاول كل واحد أن يكون ملكاً. ونجح إيتوكليس، الأخ الأصغر، في طرد أخيه من طيبة. فالتجأ أخوه بولينيس إلى أرغوس، وراح يثير المشاعر العدائية ضد طيبة. وكان غرضه جمع جيش للسير به ضد المدينة.

وصل أوديب وأنتيغون في تجوالهما إلى كولون، وهو مكان جميل قريب من أثينا. وشعر الأعمى وابنته بالأمن هناك واستقرا فيه إلى أن مات أوديب. ومع أنه كان تعساً في معظم حياته، إلا أنه كان سعيداً في نهايتها. إن النبوءة التي تحدثت عنه في السابق بكلمات مرعبة، قامت بتعزيته عندما كان يُحتضَر. فقد وعده أبولو بأن قبره، وهو المنبوذ الهائم، سيكون مباركاً من الآلهة. وقد أكرمه ثيسيوس ملك أثينا، فمات هذا الرجل العجوز رضي البال لأن الناس صاروا يكرمونه ويرحبون به أينما حل.

حضرت إسمين لتخبر أباها بأخبار هذه النبوءة، فحضرت مع أختها وفاة أبيها. بعد موت أوديب أرسل ثيسيوس ابنتيه إلى وطنهما. وصلت الفتاتان إلى طيبة فإذا الأخ يزحف ضد أخيه يريد تطويق المدينة وإسقاطها، والآخر يريد الدفاع عنها حتى الرمق الأخير. بولينيس الذي يهاجم المدينة أحق بها، لكن الأصغر إيتوكليس كان يدافع عن طيبة ليخلصها من الأسر. وكان من المستحيل أن تنحاز الأختان إلى أي جانب.

لم يحرز الطرفان في المعركة أي نصر حقيقي. لذلك وافق الطرفان على إنهاء المعركة بمبارزة بين الأخوين. فإن انتصر إتيوكليس انسحب الجيش الذي يناصره، وإن خسر إتيوكليس صار بولينيس ملكاً. ولم ينتصر أحد منهما، قتل كل واحد الآخر. وفي طيبة بعد أن عادت السيطرة لكريون أعلن أنه يمنع دفن كل من حارب ضد طيبة. فيجب تكريم إتيوكليس بكل مظاهر الدفن التي تليق بأنبل الموتى، أما بولينيس فيجب أن يترك للوحوش والطيور تمزقه وتفترسه. وأعلن أن كل من يدفنه سوف يحكم عليه بالموت.

سمعت أنتيغون وإسمين بقرار كريون. كان صدمة بالنسبة إلى إسمين، هدها الألم شفقة على الجسد الميت، والروح الهائمة التي لا مستقر لها، ويبدو أنه لم يكن أمام إسمين سوى الإذعان.

أما أنتيغون فقد استغلت عاصفة غبارية كثيفة وقامت بدفن جسد أخيها، وقامت بمراسم الدفن. فقرر كريون معاقبتها وقتلها، ولكنها تقتل نفسها قبل أن يقوم كريون بذلك. وتختفي إسمين بعد موت أختها ولا يعثر لها على أثر. وبهذا تنتهي سلالة أوديب من الوجود[١].

وقد تعرض سوفوكليس[٢] للأسطورة بأكملها في ثلاثيته «أوديب ملكاً» و«أوديب في كولون» و«أنتيغون»، سواء في ذلك القسم الذي يخص أوديب حتى موته في كولون، أم ما حدث بعد ذلك حتى انتحار ابنته أنتيغون في النهاية. وبغض

---

[١]) أديث هاملتون، الميثولوجيا، تر: حنا عبود، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٠، ص٤١٢-٤١٦. أفدت من الكتاب فكرة وتعبيراً في تلخيص الجزء الثالث من الأسطورة (أنتيغون).

[٢]) **سوفوكليس** (٤٩٦- ٤٠٥ ق. م.): أحد أعظم ثلاثة كتاب تراجيديا إغريقية، مع إسخيلوس ويوربيديس. كتب ١٢٣ مسرحية بقي منها سبع تراجيديات فقط. ومن أعماله الأدبية: أوديب ملكاً، أوديب في كولون، أنتيغون، أجاكس، إلكترا، فيلوكتيتيس.

النظر عن الحقيقة التاريخية التي نسجت حولها الأسطورة، وهي حقيقة يستطيع المؤرخ الحضاري أن يصل إليها على سبيل الترجيح إن لم يكن على سبيل التأكد، وبغض النظر كذلك عن العوامل التي حولت هذه الحقيقة التاريخية إلى الأسطورة التي وصلت إلينا، وهي عوامل تتصل بالعقائد والطقوس والرموز والتقاليد والممارسات التي تتعلق بنظم الحكم في المجتمع اليوناني في الفترة التي انتشرت فيها الأسطورة، وهو أمر كان محور عدد من الدراسات المتعلقة بأسطورة أوديب[١]، فإن الذي يهمنا في الدراسة الحالية هو البعد الذي اختاره سوفوكليس من أبعاد هذه الأسطورة في الوقت الذي كتب فيه مسرحيته ليقدمها إلى المجتمع اليوناني عامةً، وإلى المجتمع الأثيني على وجه التخصيص، وهو جلاء بعض الحقائق المهمة في حياة الإنسان. فالأسطورة، بصورتها وتفاصيلها التي كانت عليها وليست الحقيقة التاريخية التي كانت أصلاً لها، هي التي تشكل ما كان مستقراً في أذهان الناس فعلاً في ذلك الوقت.

[١]) قدم علي عقلة عرسان تفصيلاً في الدراسات المتعلقة بأسطورة أوديب في مقاله المنشور في مجلة الحياة المسرحية. راجع: علي عقلة عرسان، قراءة في مسرح سوفوكليس، مجلة الحياة المسرحية، العدد٤، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨، ص٣٤-٤١.

٢- أوديب مسرحية:

تعد مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس أعظم المسرحيات التي ظهرت في المسرح الكلاسيكي اليوناني والتي عدَّها ناقد الدراما الأول أرسطو نموذجاً للمسرحية الكلاسيكية الجيدة الملتزمة بقواعده، وقد طبق عليها نظريته في الدراما. أو ما عرف بنظرية أرسطو[١].

لاشك في أن الشاعر اليوناني القديم لم يكن يريد، حين استغل هذه الأسطورة، أن يعرض فقط على الشعب الأثيني قصة معروفة، وإنما كان يرمي إلى استغلال هذه الأسطورة في جلاء بعض الحقائق المهمة في حياة الإنسان، وقد حاول النقاد أن يجدوا هذه الحقائق، وانتهوا إلى تفسيرات اختلفت وتباينت تبعاً لاختلاف الزاوية التي نظروا منها إلى هذا العمل المسرحي العظيم[٢].

وأول هذه التفسيرات أن مسرحية أوديب محاولة لعرض مأساة الحاضر الذي يغلب عليه الماضي، أو بعبارة أخرى صراع الماضي مع الحاضر.

وهناك تفسير آخر لا يجيء من المسرحية نفسها، وإنما يرجع إلى الأصل الأسطوري الذي أخذت منه هذه المسرحية؛ هذا التفسير أن نهاية المسرحية توحي بدرس أخلاقي، بمعنى أن الإنسان لا يمكن أن يوصف بالسعادة قبل أن يقطع رحلة الحياة ويوافيه أجله وهو سعيد حقاً. وشبيه بهذا التفسير تفسير ديني آخر يراد به تحذير الناس من أن استقامة أمورهم لا ينبغي أن تصرفهم عن الحقيقة الكبيرة، وهي أن الآلهة تستطيع أن تقضي على سعادتهم فتبدلها إلى شقاء، وأن الإنسان لا ينبغي لذلك أن يغتر بما يصيبه من نجاح[٣].

---

[١]) أرسطو، فن الشعر، ص١٦- ٢٠.

[٢]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص٦٩-٩٠.

[٣]) إبراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٢، ص١٨٥-١٨٧.

قسَّم سوفوكليس مسرحية «أوديب ملكاً» إلى ثلاثة فصول: أول هذه الفصول يبتدئ عند فاتحة المسرحية حين يأتي أهل طيبة إلى قصر أوديب يلتمسون منه أن يجد طريقة يخلصهم منها من لعنة الوباء الذي ألم بالمدينة، ثم يتدرج حتى نعرف أن سبب اللعنة هو أن قاتل لايوس الملك السابق لطيبة، ما يزال مقيماً في المدينة، وينتهي الفصل بانتظار ترسياس العراف وما سيقوله في هذا الشأن. ويلي هذا الفصل الثاني الذي ينطق فيه ترسياس بكلماته التي نعرف منها أن أوديب هو الرجل الذي ارتكب هذه الجريمة وزاد عليها أنه تزوج من أقرب الناس إليه، أمه، الملكة جوكاستا. وعلى أثر هذا يقوم أوديب بمحاولة التحقق من كلام ترسياس. وفي أثناء هذه المحاولة يتعرف أوديب على الحقيقة على نحوٍ تدريجي من خلال عدة مشاهد لاهثة في تلاحقها حتى تتكشف له على نحوٍ تام. أما الفصل الثالث والأخير فنجد فيه أوديب يفقأ عينيه أمام بشاعة الحقيقة التي عرفها، ثم يستوعب الجميع وطأة ما حدث، سواء في ذلك أوديب، أم صهره كريون الذي يصبح وصياً على الحكم، أم أهل طيبة الذين يمثلهم أفراد الجوقة.

يبدأ الفصل الأول بحوار يدور بين أوديب وأفراد الجوقة، وهنا نجد أن كاهن الإله زيوس، و هو رئيس الجوقة، يخاطب أوديب بعد أن يشرح له أبعاد الخطب الذي ألم بالمدينة فيقول:

" قد هبط على المدينة إله يحمل ناراً فرماها بشر الوباء فزلزل بيت كادموس،... ولست أراك كفؤاً للآلهة، ولا يضعك أبناؤنا هؤلاء الحافون من حولك في مستوى الآلهة، ولكنا نعدك أول الرجال إن أصابتنا مصيبة، وأول من يسأل الآلهة أن تتلطف في بلايا المقادير، فقد قدمت فعتقت مدينة كادموس مما كان في أعناقنا من ديون كنا ندفعها جزية للمغنية القاسية وفعلت ذلك دون أن ندلك عليه أو نبينه لك، وإنما فعلته بعون الله فأصلحت بالقول والنوايا حياتنا "[1].

وهنا نرى أن أهل طيبة يلجؤون إلى أوديب ليس بوصفه حاكماً في المقام الأول، فهم قد ولّوه على مدينتهم «بعد» أن حل لغز المخلوق العجيب وأزال عنهم

---

[1]) سوفوكليس، أوديب الملك، تر: علي حافظ، الكويت، وزارة الإعلام، من المسرح العالمي(٣٥/٢)، ط١، ١٩٧٢، ص٣٤-٣٥.

لعنته، ونتيجة لإنجازه هذا، وليس «قبل» ذلك. وهو في هذا لم يكن مديناً بشيء إلا لتميزه بوصفه إنساناً، فهو لم يحصل في التوصل إلى إنجازه على معرفة مسبقة منهم أو من غيرهم.

ولأوديب شأن كبير أيضاً إزاء الآلهة؛ فالإنجاز الذي قام به أوديب حققه بوحي منها. ومع ذلك فأهل طيبة لا يذهبون في ملمتهم إلى معبد هذا الإله، بل يأتون ومن بينهم كهنة الآلهة إلى أوديب، كما يذكر ذلك كاهن الإله زيوس «كبير الآلهة» في موضع سابق من المشهد حين يقول :

" أوديب ياولي وطني، إنك ترانا على اختلاف أعمارنا مجتمعين... ومنا شيوخ قد أثقلتهم الشيخوخة، وأنا قديس زيوس وهؤلاء هم صفوة شبابنا "[1].

كاهن كبير الآلهة، إذاً، هو الذي يأتي إلى أوديب الرجل «قبل أن يكون أوديب الحاكم» حين يلم الخطب بالمدينة، وليس أوديب هو الذي يذهب إلى معبد الإله وكاهنه حسب ما هو طبيعي ومعتاد، مع أن كاهن زيوس يذكر في أثناء حديثه مع أوديب أن العامة قد تجمعوا في ساحتي المدينة وحول محرابي الربة أثينا وعند مكان النبوءة على شاطئ نهر أسمينوس، ولكن هؤلاء هم «العامة» الذي ينتظرون الذي يأتي ولايأتي، أما الكهنة ونخبة الشباب الذين ذهبوا لمقابلة أوديب فهم «أهل الرأي» الذين جاؤوا ليشرحوا قضيتهم، ويطلبوا التوصل إلى حل لها، ويقترحوا طرقاً لذلك. ونجد أوديب غير غافل عما ألم بالمدينة:

" ياأبنائي إنكم أهل للأسى. وماجئتم تبتغونه أمر معلوم لا أجهله، إني لا أجهل ماتألمون منه، ومهما تألمون فلن يألم أحد مثل ألمي إن ألمكم يصيب كل امرئ في نفسه لا يتجاوزه إلى غيره، أما أنا فتذهب نفسي حسرات على المدينة وعلى نفسي وعليكم جميعاً "[2].

وهي ليست معرفة سلبية يتوقف عندها أوديب، وإنما هي معرفة يعقبها من جانبه تدبر للأمور، فقد طرق مجالات الفكر بلا حدود بحثاً عن طريق للخلاص، كما أرسل صهره كريون إلى محراب الإله أبوللو في مدينة دلفي ليعرف كيف

[1]) نفسه، ص٣٤.
[2]) نفسه، ص٣٥-٣٦.

يخلص المدينة بالفعل وبالكلمة. ومع كل ذلك فهو لا يكتفي بما قام به، ولكنه حين يلتقي ممثلي أهل طيبة المتجمعين أمام قصره يحرص على أن يعرف منهم ما يمكن أن يكون قد غاب عنه:

" وقد رأيت ياأبنائي أن أسعى إليكم بنفسي لأعلم خطبكم، ولا أنتظر حتى يأتيني بنبئكم رسول"[١]. ثم يتجه إلى كاهن زيوس ويطلب إليه، في معنى واضح، أن يكون متحدثاً باسم الحاضرين ليعرف ما يريدون عرضه من تفاصيل تخص هذه المصيبة.

فإذا انتقلنا إلى المشهد الثاني من هذا الفصل، وهو المشهد الذي يبدأ بعودة كريون ومعه ما عرفه عن سر اللعنة التي حاقت بالمدينة، يوجه إليه أوديب فيضاً من الأسئلة، هي أسئلة المستقصي للحقيقة الذي لا يترك جانباً من الأمر حتى يستفسر عنه. إنه يعرف من أول رد لكريون سبب اللعنة، وهو أن قاتل الملك السابق لايوس ما يزال بالمدينة، وأن الخلاص من هذه اللعنة يكون في قتل القاتل أو نفيه من المدينة. وبمجرد أن يعرف ذلك يبدأ سيل استفساراته: " هل قتل لايوس في أرضه أو في بيته أو في أرض غريبة؟ هل من رسول أو رفيق سفر يدلنا على مايعلم؟ "[٢]. ويتساءل ما الذي منع أهل طيبة من التحقيق في هذا الأمر الجلل بعد أن قتل لايوس مباشرة، وحين يعرف من إجابة كريون أنهم شغلوا آنذاك بوطأة المخلوق العجيب يكون قراره المباشر " سأبين لك الأمر من أوله. إن أبولو قد أحسن وأحسنت أنت معه إذ جعلتما لمن مات هذا القدر. وستجد أني نصير لكما منتقم لهذه الأرض ومنتقم للإله أيضاً "[٣]. ولم يكن استفساره وقراره هما كل شيء في سبيل تهيئة الأمور للبحث عن الحقيقة، فحين يشير أفراد الجوقة عليه بالاستعانة بالعراف ترسياس نجد أن أوديب لم تفته هذه الفكرة " إني لم أقصر في هذا الأمر، فقد اتبعت نصيحة كريون وأرسلت إليه رسولين، وأعجب أنه لم يأت منذ حين

---

[١]) نفسه، ص٣٣.
[٢]) نفسه، ص٣٨.
[٣]) نفسه، ص٣٩.

"[١].وهكذا يصبح كل شيء معداً للجزء الثاني من المهمة التي كرس نفسه للقيام بها.

وإذا كان هذا التتبع الدائب لمعرفة أبعاد الموقف توصّل إلى بداية الطريق في البحث عن الحقيقة قد ظهر في الفصل الأول فإن الفصل الثاني من المسرحية يبرز الدأب نفسه الذي لا يفتر لحظة واحدة في محاولة الكشف عنها. ففي بداية هذا الفصل يحضر ترسياس الذي يعرف الحقيقة وهول وقعها، ولذا يرفض الإدلاء بما يعرف ويراوغ أمام الإلحاح المستمر لأوديب، بأن ما يعرفه سيسبب ضيقاً لنفسه ولأوديب، وبأن ما سيكون سيكون فما جدوى الكلام.

" ياإلهي ماذا ينفع العلم الذي لا ينفع صاحبه؟ قد علمت ذلك ثم نسيته وإلا فما كنت لآتي هنا"[٢]. ربما كانت هذه التلميحات كفيلة بأن يتوقف أوديب ويتحسب للنتائج قبل المضي في تقصيه للحقيقة، ولكن سوفوكليس لا يريد لبطل مسرحيته أن يكون هذا الإنسان العادي. لذلك يأتي رد أوديب صارماً بأن عليه أن يعرف كل شيء. ثم يمضي في إصراره الذي يصل إلى التلميح باتهام ترسياس بأن له يداً في الجريمة، وعندها يواجه العراف أوديب بما يعرف. إن أوديب هو الذي قتل الملك لايوس وإنه فوق ذلك يعاشر في الخطيئة أقرب الناس إليه «أمه» دون أن يدري بالعار الذي يتمرغ فيه.

ولكن هل تكون هذه نهاية المطاف في البحث عن الحقيقة بالنسبة لأوديب؟ إنه لم يطلب ترسياس العراف إلا بعد أن ألح عليه كريون كما رأينا سابقاً، فالاعتماد على العرافة والعرافين قد يكون وسيلة الإنسان العادي في التعرف على الأمور، ولكن ليس أوديب الذي ينشد المعرفة الحقة ويتميز بها. لقد كانت هذه المعرفة الحقة هي وسيلته في حل اللغز الذي ألقت به إليه المخلوق العجيب، وكان هذا الحل هو الذي رفع اللعنة عن أهل طيبة في الماضي فأعطوه ثقتهم وولوه حاكماً عليهم. وهو لن يحيد عن هذا النوع من المعرفة في سبيل البحث عن الحقيقة حتى يرفع عنهم اللعنة الجديدة.

---

[١]) نفسه، ص٤٥.
[٢]) نفسه، ص٤٦.

وهكذا يعمل أوديب فكره في اتجاه آخر. إن العراف قد يكون مدعياً أو كاذباً، وقد تكون المسألة في حقيقتها مؤامرة من جانب كريون، يقوم فيها ترسياس بتلطيخ اسم أوديب تمهيداً لاستيلاء كريون على الحكم، وهو أمر وارد، فالمدينة يشيع فيها الاضطراب من جراء الوباء الذي ألم بها، ومن الممكن في هذه الأحوال أن يحدث أي شيء. فحكم أوديب لا يقوم على أساس من الوراثة. ومن الوارد أن يحاول متآمر أن يضرّ به ليقصيه عن الحك. وهكذا يوجه أوديب اتهامه إلى كل من كريون وترسياس، ولكن هذا الموقف لا يلبث أن يمر بعد أن تقنعه جوكاستا بالعدول عنه في ضوء ما تعرفه من استحالة إقدام كريون، زوج أخته، على أمر من هذا النوع، وينتهي الأمر بأن يصرف أوديب صهره فيما يشبه الاعتذار، كما يصرف ترسياس ويقرر أن يمضي في تقصيه للحقيقة ليرى إذا كانت تدعم ما ذكره العراف.

وإذا كان أوديب قد بدأ بحثه عن الحقيقة بهذا الإصرار الذي لا يقنع بأقل من المعرفة الحقيقية للأمور، فإن هذا الإصرار ظل في تصاعد مستمر كلما تكشفت أبعاد الحقيقة، مرحلة بعد أخرى، لتحاصره بظلها الداكن قبل أن تطبق عليه تماماً. وفي هذا الصدد يلتقي ثلاثة أشخاص يحاول في حديثه مع كل منهم أن يجمع كل ما يستطيع جمعه من تفاصيل، ويقابل بشكل مستمر بين هذه التفاصيل، توصلاً إلى تصديق أو تكذيب ما ذكره العراف.

في أول هذه اللقاءات، وكان مع زوجته جوكاستا، يعرف أن لايوس، زوجها السابق، قد عرف من نبوءة دلفي أن ابناً سيولد له من جوكاستا وأن هذا الابن سيقتله، وهكذا حين أنجب منها صبياً أرسله مع أحد أتباعه ليلقي به بعيداً عند جبل كيثايرون حتى يموت في العراء، بعد أن قيده بأن أنفذ سيخاً في كعبيه. كذلك يعرف أوديب في هذا اللقاء أن لايوس قد قتل عند مفرق ثلاثة طرق بيد مجموعة من قطاع الطرق ليسوا من أبناء طيبة، وأن هذا حدث قبل مجيء أوديب إلى طيبة بفترة وجيزة، كما يعرف إلى جانب ذلك أوصاف الملك المقتول. وهنا عن طريق المقارنة بآثار السيخ التي كانت ما تزال ظاهرة في كعبيه، وبتذكر ما حدث وهو في طريقه إلى طيبة أول مرة، يبدأ الشك يساوره ويدرك أن مصيره أصبح معلقاً

على كلمة التابع الذي كان في رفقة الملك لايوس ونجا من القتل، فإذا كان الملك قد قتل على يد مجموعة ثبتت براءة أوديب، أما إذا كان القاتل شخصاً واحداً فقد ثبتت عليه الجريمة. وقد كان هذا كفيلاً بأن يردّ شخصاً عادياً عن المضي في بحثه عن الحقيقة، بعد أن بدأت الحلقة تضيق حول عنقه، ولكن أوديب لا يمكن أن يتخلى عن معرفة الحقيقة كاملة.

وهكذا يطلب أوديب من جوكاستا أن ترسل في طلب هذا التابع الذي كان قد غادر القصر منذ أن حل به أوديب على أثر دخوله طيبة بعد مقتل لايوس، بينما يلتقي هو رسولاً أتى من كورنثة، وفي أثناء حديثه معه يعرف أوديب أنه لم يكن ابناً حقيقياً لبوليبوس ملك كورنثة كما كان يعتقد، وأن هذا الرسول كان قد قدمه إلى الملك الكورنثي بعد أن تسلمه كطفل وليد عند جبل كيثايرون من تابع من بيت لايوس ملك طيبة السابق، وحين يسأل أوديب جوكاستا تحاول أن تصدّه بكل الطرق عن المضي في بحثه؛ لأنها كانت قد تيقنت ـــ بعد ما ذكره الرسول ـــ من الحقيقة المرة الكاملة فهي أعطت الطفل للخادم حتى يموت في العراء. ولكن الإصرار هو الإصرار، ولا بد من الوصول إلى المعرفة الكاملة «الحقيقة»:

"جوكاستا: بحق الآلهة أعرض عن هذا الأمر إن كنت حريصاً على حياتك كفى بي مانزل بي من مرض.

أوديب: لا أستطيع أن أطيعك ولا أعرف هذه المسألة صراحة "(١).

وتنتهي أحداث الفصل الثاني من المسرحية، حين يحضر التابع؛ الشخص الذي يعرف كل شيء على أساس الواقع، فهو الذي أخذ الطفل الوليد وسلمه إلى الراعي الكورنثي، وهو الذي رأى أوديب يقتل لايوس، وهو الذي رآه يتزوج من جوكاستا. وحين لا يريد التابع أن يفضي بما يعلم يطارده أوديب بأسئلته، ويلحق ذلك بتهديده بالقضاء عليه، ويظل كذلك حتى يعرف منه أن الطفل كان من بيت لايوس، ولا يبقى إلا الخيط الأخير، وهو أن الطفل هو ابن لايوس نفسه، حتى يتيقن أوديب من حقيقة أمره:

"الخادم: لا تسألني أكثر من ذلك بحق الآلهة عليك أيها الملك.

---

(١) نفسه، ص٨١-٨٢.

أوديب: ويل لك إن أعدت عليك هذا السؤال مرة أخرى"[١].

وقد سمع وعرف وتأكد.

ويأتي الفصل الأخير من المسرحية ليظهر ما آل إليه بحث أوديب عن الحقيقة. فأوديب لا يكتفي بالوصول إليها، ولكنه يتحمل نتائجها، مهما كانت هذه النتائج. إنه لم يقنع بعد أن اكتشف أنه قاتل أبيه لايوس، بأن يفرض على نفسه الحكم الذي كان سيفرضه على القاتل، وهو القتل أو النفي خارج طيبة، ولكنه يفعل ما هو أشد فيفقأ عينيه بنفسه ويطلب إلى كريون أن يبعث به إلى المنفى.

وعلى الرغم من أن سوفوكليس يضع على لسان أوديب شيئاً من الرثاء لنفسه ــ وهو أمر وارد إنسانياً بل وارد تراجيدياً لإظهار هول ما يمكن أن يؤدي إليه اكتشاف الإنسان لحقيقة نفسه ــ إلا أن الشاعر يجعل بطل مسرحيته يتحمل مصيره في جلد ويصمد أمامه. وهكذا نجد أوديب يقول: " فمصائبي لا يستطيع أن يتحملها سواي "[٢]. فأوديب هو الذي يحكم على نفسه، ويصم نفسه كمجرم. ويقر بأنه لا بد أن يتحمل لعنته دون أن يشاركه فيها أحد. ويشير أوديب في مناسبة خاطفة إلى يد الآلهة فيما حدث له دون أن يتوقف عند هذه المسألة ليناقشها، وذلك حين يسأله أفراد الجوقة عما جعله يودي بنظره:

" إنه أبولو، إنه أبولو ياأحبائي هو الذي رماني بهذه البلايا ولم يفقأ عيني أحد سواي أنا الشقي. ما غناء النظر إن كنا لا نرى ما تقرّ به أعيننا "[٣].

وبهذا يكون سوفوكليس قد وضع كل شيء في بنائه لمسرحيته ليبين أنّ مأساة أوديب كانت – في صعوده الكبير وفي سقوطه الكبير – هي البحث وراء الحقيقة توصلاً للمعرفة الحقة.

" لقد تبدت عبقرية سوفوكليس في اختياره نقطة البداية، حيث إنه جهد كي يتناول أغنى ما في حلقات أسطورة أوديب من فعل درامي، ونعني به تطوع أوديب للبحث عن قاتل لايوس مهما كان ثمن هذا البحث، لكي يقودنا في النهاية إلى ذروة

---

[١]) نفسه، ص ٨٧.
[٢]) نفسه، ص ٩٧.
[٣]) نفسه، ص ٩٤.

الفعل الدرامي من خلال مواجهة أوديب لنفسه.. القاضي والقاتل يتجسدان في شخص واحد "[1].

وهكذا يمكن القول: إن مسرحية أوديب عمل خصب يوحي بعشرات الأفكار والتأويلات، لكننا في النهاية مع الرأي القائل بأن سوفوكليس لم ينظر إلى كل هذه القضايا إلا بالقدر الذي يمكنه من خلق مأساة خالدة تهم الإنسانية جمعاء.

---

[1]) إسماعيل فهد إسماعيل، الفعل الدرامي ونقيضه، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٨١، ص١٤.

٣- أوديب عقدة نفسية:

نشر فرويد[١] عام ١٩٠٠ كتابه «تفسير الأحلام». وقد ذكر في هذا المؤلّف للمرة الأولى أسطورة أوديب الإغريقية. وقادته تجربته بوصفه طبيباً لأن يرى في حب الطفل لأحد والديه وكراهيته للآخر عقدة الغرائز النفسانية التي تحدد لاحقاً ظهور العصاب. والواقع أن الانجذاب الطفولي للأم كما العدوانية تجاه الأب هما ظاهرة تتبدى لدى المرضى العصابيين كما لدى الأصحاء، ولكن بكثافة أقل. هذا الاكتشاف الذي بدا لفرويد عمومياً في تطبيقاته يجد ما يؤكده – حسب قوله – في أسطورة وصلت إلينا من غياهب الحضارة القديمة الكلاسيكية، وهي أسطورة أوديب، حيث يقول: " لقد جاءتنا من الزمن القديم أسطورة لا سبيل إلى أن نفهم فعلها العميق الشامل في النفوس إلا إذا كان الغرض الذي قدمته في سيكولوجية الطفل صحيحاً كذلك صحة شاملة. وأنا أشير هنا إلى أسطورة الملك أوديب وإلى مسرحية سوفوكليس "[٢].

لكن كيف يمكن لعمل أدبي ينتمي إلى ثقافة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان بدوره نقلاً حراً لأسطورة عرفت في مدينة طيبة قبل ذلك بكثير، وسبقت تشكل نظام المدينة، كيف يمكن لمثل هذا العمل أن يبرهن على صحة الملاحظات التي كوّنها طبيب من بداية القرن العشرين عبر مراقبة زبائنه من المرضى؟ في منظور فرويد لم يكن هذا السؤال يحتاج إلى إجابة، لأنه يجب ألا يطرح أصلاً. والواقع أن تفسير الأسطورة والدراما الإغريقية لم يكن يطرح أية مشكلة من وجهة نظره، لأنهما ما كانا بحاجة لتفكيك معانيهما من خلال مناهج تحليل ملائمة.

---

[١]) **فرويد** (١٨٥٦-١٩٣٩): درس الطب وأصبح محاضراًجامعياً في الأمراض العصبية. له أبحاث كثيرة في التحليل النفسي. حاز عام ١٩٣٠على جائزة غوته في الأدب على مقال أدبي بعنوان (الزوال) كتبه عام ١٩١٦. له مؤلفات عديدة منها: الطوطم والتابو، حياتي والتحليل النفسي، نظرة في السيكولوجية العلمية، تفسير الأحلام.

[٢]) سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٩، ص٢٧٧.

لقد كانت الأسطورة والمسرحية شفافتين للغاية وواضحتين لذهن الطبيب النفسي، ولذلك كشفتا معاني بدهية أضفت على النظريات السيكولوجية لفرويد بوصفه طبيباً ضمانة عالمية المفعول. لكن أين يكمن هذا المعنى الذي يمكن أن يكون قد انكشف لفرويد مباشرة، ومن بعده لكل المحللين النفسيين كما لو كانوا مثل ترسياس، قد أوتوا موهبة البصيرة المزدوجة التي جعلتهم يتوصلون إلى حقيقة يعمى عنها الإنسان العادي، وتتجاوز أشكال التعبير الأسطورية أو الأدبية؟

إن هذا المعنى ليس ما يبحث عنه المختص باليونانيات أو المؤرخ، إنه يتأتى من ردود الأفعال المباشرة للجمهور، ومن الانفعال الذي يستثيره فيه العرض المسرحي. وفرويد في هذا المجال يبدو واضحاً وجازماً للغاية: " فالنجاح المستمر والعالمي لتراجيديا أوديب هو الذي يبرهن على وجود مجموعة من التوجهات في نفسية كل أطفال الكون مشابهة لتلك التي حملت البطل نحو هلاكه. وإن كانت مسرحية «أوديب ملكاً» تؤثر فينا كما كانت تفعل في مواطني أثينا، فذلك لا يعود لأنها تجسد تراجيديا الحتمية القدرية التي تعاكس ما بين السلطة المطلقة الإلهية وبين الإرادة المسكينة للبشر، حسب الاعتقاد الشائع قبلاً، وإنما لأن مصير أوديب هو بشكل من الأشكال مصيرنا نحن، ولأننا نحمل في داخلنا اللعنة نفسها التي لفظتها النبوءة ضد أوديب. إن أوديب عندما قتل أباه وتزوج أمه قد نفّذ الرغبات الطفولية نفسها التي نشعر بها نحن ونجهد لنسيانها. وبذلك تكون التراجيديا مشابهة في كل مناحيها للتحليل النفسي. فهي عندما ترفع الغلالة التي كانت تغطي وجه أوديب الذي قتل أباه وارتبط بعلاقة محرمة مع أمه، فإنها في الوقت نفسه تكشفنا لذاتنا. ومادة التراجيديا هي الأحلام التي حلم بها كل منا، ومعناها يتبدى للعيان بشكل صارخ في الرعب والشعور بالذنب الذي يجتاحنا عندما تقفز رغباتنا القديمة بقتل الأب والاتحاد مع الأم إلى وعينا الذي كان يتظاهر بأنه لم يشعر بها إطلاقاً"[١].

وقد تطور تفسير الأساطير بوصفها رموزاً تطوراً جديداً لدى فرويد وأتباعه. وفرويد ــ كما هو معروف ــ واضع نظرية اللاشعور، وقد نشأت نظرية

---

[١] نفسه، ص٢٧٨.

فرويد في تفسير الأساطير من خلال معالجته للعصابات، أي الأمراض التي تميز الإنسان المعاصر. لهذا فمن الطبيعي أن يكون تفسيره للإنسان البدائي، باعتباره إنساناً عصابياً، وتفسيره للطقوس البدائية على أنها عصابات جماعية، وعلى وجه التحديد نظريته القائلة بنشوء الأخلاق والدين من عقدة أوديب.

يفترض فرويد أن الإنسان كان يعيش في الماضي السحيق في قبيلة بدائية يتزعمها أب قوي وغيور، وقد تملك هذا الأب القوي على جميع نساء القبيلة وأبعد أبناءه الناشئين الذين كانوا يحبونه ويعجبون به كما كانوا في الوقت نفسه يخشونه ويبغضونه، لأنه كان يقف عقبة في سبيل إشباع رغباتهم الجنسية. ومن هذا الموقف المشبع بالتناقض الوجداني نشأت عقدة الأب عند الأبناء. وهي عقدة أوديب الأصلية التي تكونت في بداية نشوء النوع الإنساني " وقد تجمع هؤلاء الأبناء المبعدون فيما بعد وقتلوا أباهم وأكلوه "[1].و حققوا ــ بأكلهم لأبيهم كراهيتهم له، وأرضوا رغبتهم بالتماثل معه ــ الرغبة التي يشعر بها كل منهم. ثم أخذت دوافع الحب نحو الأب المقتول تظهر بعد ذلك بوضوح، وأخذ الأبناء يندمون على الذنب الذي اقترفوه. وقد دفعهم «الإحساس بالذنب» إلى وضع قواعد وقوانين «تابو» فيما بينهم تحرم عليهم ما سبق أن حرمه عليهم الأب المقتول. وهذا هو منشأ « تحريم زواج المحارم». وقد أقام الأبناء بديلاً للأب وهو حيوان «الطوطم» وأخذوا يقدسونه، ويحمونه، ويحرمون قتله كوسيلة لتخفيف حدة شعورهم بالذنب. " بذلك أوجدوا من شعور الابن بالذنب، التابوين الأساسيين للطوطمية اللذين يتطابقان بالتالي حتماً مع الرغبتين المكبوتتين لعقدة أوديب "[2].

يرى فرويد في عقدة أوديب الأصلية، وفي النظام الطوطمي الذي نشأ نتيجة لها، أهمية اجتماعية كبيرة. فهو يعد عقدة أوديب الأساس الذي قامت عليه الأنظمة الاجتماعية والدين والأخلاق فنشأت الأنظمة والنواهي وما تتضمنه من شعور اجتماعي للقضاء على المنافسة بين الأبناء بعد قتل الأب. ولولا وضعهم لهذه الأنظمة والنواهي لتقاتل الأبناء فيما بينهم ولأدى ذلك إلى انقراض المجتمع

[1]) سيجموند فرويد، الطوطم والتابو، تر: بو علي ياسين، دار الحوار، د.ت، ص١٨٣.
[2]) نفسه، ص١٨٥.

الإنساني. يقول فرويد: " والآن يقوم المجتمع على المشاركة بإثم الجريمة من قبل الجميع، ويقوم الدين على الشعور بالذنب ونتيجة للندم، في حين أن الأخلاقية تقوم جزئياً على ضرورات هذا المجتمع، وجزئياً على الكفارات التي يتطلبها الشعور بالذنب "[١].

أما أتباع فرويد وتلاميذه اللاحقون فقد انطلقوا أبعد منه في المماثلة بين نفسية الإنسان المعاصر ونفسية الإنسان البدائي. وأخذوا يفسرون الأساطير على أنها «أحلام جماعية» وتعبير عن «اللاشعور الجماعي» . وفي الوقت نفسه، أخذوا يجدون في الرؤى والأحلام ليس لاشعور«الأنا» الشخصي فحسب، بل ولا شعور«الأنا الأعلى» أو اللاشعور الجماعي.

فإدلر يعلق أهمية كبرى على تدليل الولد من ناحية فهم ظاهرة عقدة أوديب. ويعتقد أن الموقف الطبيعي للولد هو الاهتمام المتساوي تقريباً بالأب والأم ولاسيما بعد فترة الطفولة المبكرة جداً. إلا أن بعض الظروف الخارجية قد توجه اهتمام الولد المباشر لأحد الوالدين. " فقد تكون هناك بعض ظروف من شأنها إيجاد مسافة بين الابن والأب، كوجود صفات خاصة في شخصية الأب، أو قد تكون الأم من النوع الذي يفرط في التدليل أو أن يصاب الولد بمرض أو مشاكل في نموه العضوي تتطلب عناية لأمد طويل من قبل الأم. وإنه لمن سوء حظ الولد إذا هو تعرض لمثل هذه الطوارئ لأنها تعيق تمدد الشعور الاجتماعي، وإذا ما حاول الأب التدخل كي يمنع الأم من تدليع الولد فإنه يزيد المسافة بينه وبين الولد اتساعاً، ويكون لمحاولة الأم إغراء الولد كي ينحاز إلى جانبها ضد الشاب الأثر نفسه "[٢].

وفي الوقت الذي يكثر فيه التدليل من جانب الأب يتحول الولد عن الأم ويتجه نحو الأب. وإذا ما استمر الولد متعلقاً بالأم بسبب التدليل والإفراط في التمتع يصبح طفيلياً تقريباً، وناظراً لأمه بصفتها مصدراً لسد جميع حاجاته بما فيها حاجاته الجنسية المتيقظة. ويعتقد إدلر أنه " إذا كان هناك ما هو خلاف ذلك، أي وجود أي اجتذاب للصبي نحو الأم أو للبنت نحو الأب فهو اجتذاب غير جنسي في

---

[١]) نفسه، ص١٨٥.

[٢]) ألفريد إدلر، الحياة النفسية تحليل علمي، تر: محمد بدران وأحمد محمد عبد الخالق بك، القاهرة، ١٩٤٤،ص١٧٠.

الأكثر، وهو نوع من اللعب التحضيري بانتظار طور لاحق من النمو. والولد «المفسد بالدلال» على كل حال ينضج قبل الأوان من الناحية الجنسية لأنه قد تعلم أن لا يحرم نفسه من أي شيء. لذلك فإن عقدة أوديب ليست سوى أحد الأشكال الكثيرة التي تظهر في حياة الولد المدلل الذي هو الأداة العاجزة التي تتلهى بها خيالاته الثائرة "[١].

أما رانك عالم النفس المعروف فقد فسر عقدة أوديب بقوله: " يبرز وراء قصة أو أسطورة أوديب فعلاً سؤال غريب يتعلق بأصل ومصير الإنسان الذي يحاول أوديب بطل القصة الإجابة عنه، لا بطريقة عقلية بل بالرجوع فعلاً إلى رحم الأم، وهذا ما يحدث بطريقة رمزية كلياً، لأن عماه بأعمق معانيه يمثل رجوعاً إلى ظلمة رحم الأم "[٢].

ويتبع رانك فرويد إلى الحد الذي توصل إليه الأخير من تأملات فيما يختص «بالقبيلة البدائية الأولية» وقتل الأب ونتائجه. ويعتقد رانك أن " الوظيفة البيولوجية الأساسية للأب كانت إحباط رغبات الأبناء للرجوع إلى الأم، وهذا هو السبب الذي جعل الأبناء يقتلون والدهم، وقد جرى التخلي عن الأم المشتهاة فيما بعد لأنه بالرغم من أن جميعهم قضوا وطرهم منها جنسياً «بطريقة مشوشة وغير مميزة» لم يستطع جميعهم الرجوع إلى داخلها "[٣]. والواقع هو أن أصغرهم سناً هو الذي يستطيع العودة إليها. لكن ماذا يعني هذا؟ إننا نقدر المعنى بما قاله رانك عن البطل: " إن تعلق البطل بالأم لم يكن معتمداً فقط على الدوافع النفسية المتصفة بالحنو والدلال «أي الابن الصغير المدلل» لأن لهذه الدوافع أساساً بيولوجياً، فهو يبقى من ناحية جسدية متعلقاً بها بطريقة ما دائماً لأنه لم يوجد من احتل المكان بعده لدى الأم. وهكذا فهو في الواقع الوحيد الذي أتيح له الرجوع إلى الرحم والبقاء فيه، وهذا يعد مكافأة له. أما الإخوة الكبار فيحاولون منازعته عبثاً على مركزه، فهو بالرغم من «غباوته» المميزة يجاهد في سبيل هذا المركز ويحتفظ به. ويعود

---

[١]) نفسه، ص١٧١.

[٢]) Ernest Kretschmer, The Psychology of Men of Genius, Kegan Paul, London, ١٩٥١, P.٦

[٣]) ألفريد إدلر، الحياة النفسية ، ص٨.

أصل تفوقه في الواقع إلى أنه أصغر أخوته سناً وهكذا فهو يقصيهم جميعاً. وهو في ذلك شبيه بالأب الذي يستطيع هو وحده الاندماج معه متأثراً بالدوافع نفسها "[١].

ويعلق سوليفان أهمية أساسية على الدور الذي يلعبه الوالدان، ولاسيما الأم أو من ينوب عنها في الطفولة الأولى والطفولة الثانية. إلا أن هذا الدور ليس جنسياً حتى في المعنى الواسع الذي يفهم فرويد به الحياة الجنسية. وإن شعور الألفة الذي يحمله الوالد أو الوالدة تجاه الطفل الذي من جنسه أو من جنسها يؤدي إلى موقف يتميز بالسيطرة، ومن شأنه طبعاً أن يخلق شعوراً بالسخط والعداء في الولد. ومن الجهة الأخرى، وبسبب الاختلاف في الجنس المؤدي إلى شعور بالتباعد بين الوالدين وأطفالهما، يعامل الوالد أو الوالدة طفله أو طفلها من الجنس الآخر باهتمام أكثر. والسبب في ذلك أن الوالد في الحالة الأولى يفكر أن له الحق بإملاء إرادته على مخلوق يبدو أنه شبيه به، بينما في الحالة الثانية يجرده الشعور بالتباعد من فكرة أنه أهل بصورة خاصة لتوجيه حياة الطفل. وهذا ما يجعل الوالدين يميلان إلى معاملة أولادهما الذين هم من الجنس الآخر برفق وعناية شديدين. " وفي هذه الحالة تنتج الحرية أو الحرية النسبية الناجمة عن ضغط الأب أو الأم غالباً شعوراً من العطف الأعظم بالجاذبية من قبل الطفل حياله أو حيالها "[٢].

أما عالم النفس أوتورانك فقد كان يعتقد بأن " مصدر الفسق بالمحارم كان يعد علامة فارقة لمصدر خارق للطبيعة، وبالإضافة إلى هذا فإن الفرد يحاول مرة أخرى عن طريق الفسق بالمحارم أن يسترد المنزلة البطولية، وبذلك يتغلب على الخوف من الموت بولادته من جديد بواسطة أمه "[٣]. والشاعر سوفوكليس الذي يُظن أنَّ أولاده اتهموه بأنه مصاب بالعجز الشيخوخي قد عبّر عن نفسيته الخاصة في مسرحيته. ومع ذلك فقد وصف فيها دافعاً عاماً هو دافع الأب الذي لا يرغب في أن يحتل أولاده مكانه، ودافع الابن الذي لا يريد أن يكون خلفاً للأب.

ولو عدنا إلى مسرحية «أوديب ملكاً» لرأينا أن فرويد ينظر إلى البطل على أنه نموذج عصابي، ولنقرأ ما يقوله عن تأثير هذا العمل في المتلقي: " من المدهش أن

---

[١] نفسه، ص ١١.
[٢] نفسه، ص١٣.
[٣] نفسه، ص١٨.

تراجيديا أوديب لا تثير التأنيب الساخط من جمهورها كما يثيره كلام علماء التحليل النفسي عن عقدة أوديب. فإنها في صميمها مسرحية لا أخلاقية، لأنها تزيح جانباً مسؤولية الفرد نحو القانون الاجتماعي، وتظهر القوى المقدسة منظمة للجريمة، ومعجزة للدوافع الأخلاقية في الإنسان، تلك الدوافع التي كان يمكن أن تحميه من الوقوع في الجريمة. وقد يمكن القول بأن في قصة الأسطورة اتهاماً مقصوداً للقدر والآلهة؛ فلو أنها خرجت من يدي يوريبيديس[١] النقادة الثائر على الآلهة لكان هذا الاتهام صائباً، ولكن مثل هذا القصد ينتفي عند سوفوكليس الورع، فهو يلجأ إلى التقوى المغالية التي تقول إن الخضوع لإرادة الآلهة هو أسمى مراتب الأخلاق، حتى ولو قدّروا جرماً. ربما لا يكون هذا المغزى فضيلة من فضائل المسرحية، لكنه لا ينقص من تأثيرها أيضاً، فالسامع لا يبالي به ولا يستجيب له، وإنما يستجيب لمعنى الأسطورة ومضمونها الخفي. إنه يستجيب وكأنه قد اكتشف عقدة أوديب في نفسه بالتحليل الذاتي، وعرف إرادة الآلهة والعراف على أنهما قناعان فخمان للا وعيه هو، وكأنما قد تذكر في نفسه الرغبة في التخلص من أبيه والزواج بأمه بدلاً منه، ووجب عليه أن يشمئز من الفكرة. وتبدو له كلمات الشاعر وكأن معناها: عبثاً تنكر أنك مسؤول، عبثاً تعلن أنك جاهدت هذه النيات الشريرة. إنك مذنب مع ذلك، لأنك لم تستطع أن تخنقها، وستعيش فيك دون أن تعي. وفي هذا حقيقة نفسية؛ فقد يكبت الإنسان رغباته الشريرة في لا وعيه، ويقول لنفسه مسروراً إنه لم يعد مسؤولاً عنها، ولكنه يظل مضطراً إلى الشعور بمسؤوليته في شكل إحساس بالذنب لا يستطيع أن يتبين له أساساً "[٢].

وأخيراً، فإن فرويد لم يصنع اسم أوديب ولم يخترع قصته، بل إنه بنى اسم عقدة أوديب على القصة الأسطورية التي بنى عليها سوفوكليس مسرحيته. ولم يعتمد فرويد على الحوادث الأسطورية فحسب، بل لقد وجد في المسرحية نفسها ما يشير إلى أن فكرة الاقتران بالأم كثيراً ما تراود الناس في أحلامهم، أي إنها ليست

---

[١]) **يوريبيديس** (٤٨٤-٤٠٦ ق.م.) : أحد أعظم ثلاثة كتاب في التراجيديا الإغريقية مع إسخيلوس وسوفوكليس. عرف عنه التمرد على الآلهة، وعدم التدين. من أعماله الأدبية: إلكترا، أورستيس، الفينيقيات، المستجيرات.

[٢]) Freud, Sigmond: A General Introdction to Psycho-analysis, Lincoln, ١٩٥٦, P. ٣٣٥.

مجرد مصادفة، ومن ثَمَّ حدوثها في المسرحية ليس مجرد مصادفة أيضاً، " فسوفوكليس يدير هذا الحوار بين أوديب وجوكاستا، وقد بدأ أوديب يتذكر نبوءة العراف له، ويخاف أن يكون ما أنذر به قد وقع:

أوديب: ... كلا، إن هذا الوحي لا يدل على شيء.

جوكاستا: ألم أنبئك بهذا منذ وقت طويل؟

أوديب : لقد أنبأتني بالحق، ولكن الخوف كان يضلني.

جوكاستا: لا تحفل بالوحي الآن.

أوديب: وكيف لا أخاف سرير أمي؟

جوكاستا: ماذا يجدي على الإنسان أن يملأ نفسه ذعراً؟ إنما المصادفة وحدها هي المسيطرة على أمره كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له. والخير في أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع "[١].

والواقع أن فرويد استطاع أن يوظّف اكتشافه لعقدة أوديب توظيفاً مفيداً من البداية حتى النهاية. ذلك أنه إنما كتب قبل موته: " أتيح لنفسي الاعتقاد بأنه لو لم يكن للتحليل النفسي من نجاحات سوى اكتشاف العقدة الأوديبية المكبوتة، فإن ذلك سيكون كافياً لجعله في صفّ المكتسبات الثمينة الجديدة التي أنجزها النوع الإنساني"[٢].

---

(١) Ibid, P.٣٤٠.

(٢) فرويد وآخرون، الأوديب عقدة كلية، تر: وجيه أسعد، دمشق، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٦، ص٩.

٤- أوديب فولكلوراً شعبياً:

تعدّ مقارنة الفولكلور مع الواقع التاريخي واحدة من أهم وظائف علم الفولكلور. لكنّ هذه الوظيفة لا تنحصر في مجرد الكشف عن بعض الاتّساق بين العناصر الجزئية في الفولكلور وما يقابلها من وقائع تاريخية جزئية ماضية، بل في الكشف عن العوامل التي استدعت إلى الحياة الفولكلورَ نفسَه، أو بعضَ موضوعاته.

تُبيِّن الدراسة الموسعة للفولكلور في تطوره التاريخي أنه في تلك الحالات التي يؤدي فيها التطور التاريخي إلى خلق أشكال حياتية جديدة، وأشكال جديدة من العلاقات والإنجازات الاجتماعية، وتتغلغل هذه الأشكال الجديدة في الفولكلور، فإنّ الأشكال الجديدة لا تحلّ محلّ الأشكال القديمة التي لا تنقرض عادةً، بل تحافظ على وجودها إلى جانب الأشكال الجديدة على نحوٍ متوازٍ، أو تدخل معها في اتحادات مختلفة ذات طابع هجين غير ممكن الحدوث في الطبيعة والتاريخ، كما يمكن أن تظهر الأشكال القديمة والحديثة على نحوٍ فانتازي خالص؛ كلٌّ على حدة، في الأماكن التي استدعتها إلى الحياة تطورات تاريخية معينة.

لا يقتصر وجود مثل هذه الهجائن على كلمات منفردة أو صور مرئية في الحياة أو الفولكلور، بل يمكن أن نفسّر بها معاني فولكلورية ومشاهد خاصة ببعض الموضوعات، حتى إننا نفسّر بها موضوعات بأكملها. ويركز مثل هذا الاتحاد الهجين على جوهر الموضوع الذي يتحدث عن البطل الذي قتل أباه وتزوج أمّه، أو عن محاولة التخلص من الطفل المولود بإلقائه من فوق الجبل أو تركه يموت في العراء، أو من خلال إنقاذه بوضعه في تابوت وقذفه في الماء.

لا تحيط المسألة التي نعالجها هنا بجميع الموضوعات المتعلقة بأوديب، ولكنها مجرد تتبع لبعض التناقضات التاريخية وانعكاساتها في هذا الموضوع .

كُتِبت عن أوديب أعمال كثيرة اعتمد عدد منها على مادة فولكلورية مقارنة واسعة، وإذا استثنينا الأعمال الفرويدية والأعمال المطبوعة بطابع المدرسة الميثولوجية فإنَّ المسألة الأساسية التي عالجتها دراسات علمية كثيرة هي مسألة اقتباس هذا الموضوع من الثقافات القديمة أو عدم اقتباسه. لكنّ معرفة ذلك لا تعني

الوقوف على جوهر المسألة، إذ إن التثبت النهائي من الاقتباس أو عدمه لا يَحُلُّ مسألة ظهور موضوع أوديب إلى الوجود.

يكفي – على سبيل المثال – أنْ نشير إلى عددٍ من الحالات المماثلة التي تؤكّد انتشار هذا المعنى وتكراره في الموروث الأدبي العالمي، ونبدأ من الأسطورة الأكثر قدماً التي تروي سيرة حياة الملك الأكّادي سرجون الأول الذي سيطر على أراضي الآشوريين، وبنى لنفسه عاصمة تُدعى أكّاد، وأصبح ملكاً لجميع أرجاء ما بين النهرين الجنوبيّة في الفترة الواقعة ما بين ٢٣٧١ – ٢٣١٦ ق. م.[١]. لكنّ هذا الملك لم يكن ابناً لأب معروف كما تقول النقوش المكتوبة على أحد تماثيله، والتي نُسخت في القرن الثامن ق. م. وأودِعت في مكتبة نينوى، يقول النص:

" أنا سرجون الملك القوي ملك أكّاد
كانت أمّي سيدة متواضعة، أمّا أبي فلا علم لي به
ولكنَّ عمّي كان يسكن الجبال
ومدينتي هي أوزريبانو التي تقع على شاطئ الفرات
وقد حملتني أمّي المتواضعة وولدتني سرّاً
ثمَّ وضعتني في سلّة من الأسل، وأحكمت إغلاقها بالقار
وطرحتني في النهر الذي لم تُغرقني مياهه
ثمّ حملني التيار إلى السقّاء أكي فحملني معه
أكي السقّاء ... انتشلني من المياه
أكي السقَّاء كفلني كما يكفل ابنه
أكي السقَّاء عينني بستانيًّاً له
وبينما كنت أعمل بستانيًّاً، أحبتني الإلهة عشتروت
ولمدّة أربع سنوات حكمت المملكة
وحكمت الشعوب ذات الرؤوس السود وأخضعتها "[٢].

---

[١]) هاري ساغز، عظمة آشور، تر: خالد أسعد عيسى وأحمد غسان سبانو، دمشق، منشورات مؤسسة علاء الدين، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٩.

[٢]) جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، تر: نبيلة إبراهيم(ج١-٢)، القاهرة، منشورات دار المعارف، ط٢، ١٩٨١، ج٢، ص ٥٣٦.

ويروي جيمس فريزر – إضافة إلى ذلك – عدداً من الأساطير والمرويات في سياق حديثه عن الفولكلور في العهد القديم، ويقارنها بقصّة النبي موسى عليه السلام، ومن ذلك الأسطورة الهندية المرويّة في «ماهابهاراتا»، وتحكي كيف وقع إله الشمس في غرام الأميرة كونتي ابنة الملك، فولدت له ولداً، تخلصت منه برميه في الماء، ثمَّ تربى الولد المرمي في بيت زوجين عاقرين .. إلخ(١). وحكاية طرخان ملك جيلجيت الواقعة في قلب الهيمالايا الذي حاولت أمّه التخلص منه بسبب كرهها وحقدها على أبيه قاتل إخوتها .. لكنّ النهر الذي رُمي فيه الوليد طرخان يوصله إلى صيادين، يحملانه إلى أمهما، لترعاه حتّى يشبّ ويعود إلى دياره ويتعرف أمّهَ الحقيقيّة ويصبح ملكاً(٢).

وإذا انتقلنا إلى تاريخ الأسطورة اليونانيّة، فإنّنا نلتقي عدداً من الحالات المشابهة: فقد وُلِد البطل الإله بيرسيوس – حسبما ترويه الأسطورة اليونانيّة – ولادة عجيبة، بعد أنْ تنبأ الكهّان لجدّه أكريسيوس بأنّه سيُقتل على يد سبطه ابن ابنته داناي، فاضطر إلى التخلص منه ومن أمّه، فأمر بوضعهما في صندوق خشبي كبير، ثمّ أمر بإلقائه في اليم(٣).

يرى فلاديمير بروب أننا " نستطيع أن نسجل أربعة أنماط تحيط بالمادة الأوروبيّة على الأقل، وهذه الأنماط جميعاً تنطوي على نبوءة، ومن ثم ولادة الطفل، فوضعه في سلّة ورميه في الماء أو على أعلى قمة الجبل"(٤).

وهذه الأنماط الأربعة التي ذكرها بروب هي:

أندريه الكريتي: يبدأ الموضوع من النبوءة كالعادة، فيوضع البطل في الماء .. يتربى البطل في الدير أو عند البحارة أو صيادي السمك أو غيرهم، ثم يَعلَمُ أنه لقيط فيترك مربيه .. يعمل حارساً لحديقة بيت أبويه الحقيقيين، وهناك يقتل أباه الذي جاء مرَّةً كي يختبر أداء البطل لعمله، ثم يتزوج أمّه .. وعندما يكتشف

---

١) نفسه، ٥٣٧ – ٥٣٨.
٢) نفسه، ٥٣٨ – ٥٤٠.
٣) Fernand Comte, Dictionary Of Mythology, Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, ١٩٩٤, p.١٦١.

٤) فلاديمير بروب، الفولكلور والواقع، تر: غسان مرتضى، (مخطوط مترجم عن اللغة الروسية)، ص٢٧٢.

الحقيقة، يحمّل نفسه الذنب كلّه، ويقرر القصاص من ذاته، فيحبس نفسه في سرداب تحت الأرض، أو يحبس نفسه في قاع البئر .. وعندما يتذكره الناس، يكون قد مات، لكنه قدّيس، أو مات كقديس، منهياً بذاك السيرة المعروفة، سيرة أندريه الكريتي .

يُعدّ هذا النمطُ النمطَ الأكثر اكتمالاً لهذا الموضوع والأشد قرباً من أوديب، باستثناء أن البطل لا يتبوأ العرش. وهذا النمط معروف عند الروس والأوكرانيين والبيلاروسيين، كما هو معروف عند الصرب على نحو مختصر ومختلف قليلاً .

يهوذا: يتطور الموضوع في بدايته بطريقة تشبه تطوره في نمط أندريه الكريتي .. يقتل البطل شقيقته ويهرب. وخلافاً لأندريه الكريتي فإنه يتربى في الوسط الملكي لأن الملكة هي التي عثرت عليه. يعمل في وطنه الأصلي أجيراً لدى حاكم المدينة، وهو بيلاطِس عادةً. ولكي تقع المأساة، يسرق البطل التفاحَ من بيت أبيه، وهناك يقتل أباه الذي كان يحاول أن يقبض عليه وهو يرتكب جريمة السرقة.... يتزوج فيما بعد من أرملة أبيه .. وعندما يكتشف الحقيقـة، يذهـب إلى يسوع المسيح، ليصبح واحداً من حوارييـه.

هذا النمط شديد القرب من أندريه الكريتي، لكنه يختلف عنه في بعض الجزئيات والخاتمة وفي طبيعة البطل الشريرة .

غريغوري: يبدأ الموضوع هنا من زواج المحرمات: الأخ من أخته .. وبعد ولادة الوليد واستبعاده، يسافر الأب إلى القدس كي يعترف ويتبرأ من ذنوبه .. وهناك يموت.

يتغير المكان الذي يتربى فيه البطل كثيراً ... وعندما يعرف حقيقةَ أنه لقيط، يخرج باحثاً عن والديه ... يتزوج البطل غريغوري من الملكة التي أنقذها من أعدائها غير مرّة ... – ونظراً إلى أن الأب قد مات مبكراً، تنتفي من هذا الموضوع مسألة قتل الابن أباه – يتبوأ غريغوري عرش المملكة .. وعندمـا يكتشف حقيقة ولادته، فـإنه – خلافاً لأندريه الكريتي – لا يعاقب نفسه بالحبس تحت الأرض، بل بالاعتزال في إحدى المغارات في جزيرة نائية .. يجده الناس ..

ويصبح بابا المسيحيين ... وتنتشر أمجاد قداسته في العالم كلّه... وتصل إلى مسامع أمّه، فتــأتي إليـــه للاعتراف، فيتعرّف كل منهما الآخر.

هذا النمط خاص بالغرب الكاثوليكي وبولونيا، ومعروف لدى التشيك وفي بعض المخطوطات الروسية .

ألبان: يبدأ من زواج المحرمات أيضاً: زواج الملك من ابنته ... يُحمَلُ الوليد إلى أرض أجنبية، ويُرمى في الطريق ... يجده بعض الفقراء، فيحملونه إلى ملك تلك البلاد ... فيبقى لدى الملك، ويتربى في قصره، حيث يعامله معاملة الأب لابنه، ويزوجه من ابنة ملك البلاد المجاورة قبل أن يموت ... هذه الزوجة ليست في حقيقة الأمر إلاّ أخت **ألبان** وأمّه، فهو وليد زواج أب من ابنته، أما أبوه الملك فهو جدّه أيضاً بصفته أباً لأمه. وعندما تُكْتَشَف الحقيقة تستدعي الزوجة أباها، ويخرج الثلاثة إلى الصحراء، لكن الشيطان يغوي الأبَ العجوز مرّة أخرى، فيرتكب السفاح مع ابنته مجدداً .. يترصدهما الابن الفتى ويقتلهما، وينطلق بعدها تائهاً في الصحراء، ويغدو في النهاية قديساً تخرج من جسده العجائب(١).

وتتكرر هذه الحالات في الثقافة الفارسيّة بصورة ملحوظة، ويمكن أنْ نشير في هذا السياق إلى أنَّ ملحمة الفرس الخالدة «الشاهنامه» تنطوي على عددٍ من القصص التي تتحدث عن ولادة غير اعتياديّة، حيث يتمّ التخلّص من المولود برميه في الماء أو على قمّة الجبل؛ ومنها قصّة حياة الملك دارآب الذي بنى جدّه الملك بهمن بأمّه هماي بمقتضى الملّة الفهلويّة، وقد تخلّى الجدّ لابنته عن العرش وهي حامل، " ثمّ إنّها ولدتْ ابناً، فأخفته عن الناس، وأظهرت أنّ ولدها مات ... فلمّا أتتْ عليه ثمانية أشهر، أمرتْ فصنعوا له صندوقاً، وبطّنوه بالديباج والحرير ... وشدّوا على عضده جوهراً نفيساً ... وأمرتْ به فأُلقي في الفرات في أوّل الليل... فلمّا طلع النهار وقع إلى ساقيةٍ ضيّقة كان يأتيها كلّ يوم قصّار يغسل فيها الثياب ... "(٢)، ثمّ إنّ القصّار أخذه إلى بيته، فأرضعته زوجه التي كانت قد فقدت ابنها،

---

(١) أفدت في دراسة الأنماط الأربعة السابقة الفقرات فكرة وتعبيراً من كتاب: فلاديمير بروب، الفولكلور والواقع، تر: غسان مرتضى، (مخطوط مترجم عن اللغة الروسية)، ص٢٧٤-٢٩١.

(٢) أبو القاسم الفردوسي، الشاهنامه، تر: أبو الفتح علي البنداري، تحقيق عبد الوهاب عزام، (ج١-٢)، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٣، ج١، ص٣٧٣ – ٣٧٤.

وأسماه دارآب[١]، ثمّ إنّه ربى الولد اللقيط حتّى شبّ، وأصبح من فرسان الملكة المبرزين ... وفي النهاية تتعرف عليه الملكة بفضل الجوهرة التي شُدّت إلى عضده، فتعيده إليها وتسلمه العرش إلخ...[٢].

ويروي هيرودوت في تاريخه كيف رأى ملك ميديا إستياجيس حلماً فسّره له الكهنة بأنّ سبطه الذي سيولد لابنته ماندانا سيكون خطراً عليه وعلى مُلكه " حتّى إنّه امتنع من تزويج ابنته حين بلغت مبلغ النساء من أيٍّ من الميديين ... لكنّه قبل بزوج لها من أحد النبلاء الفرس "[٣]، ثمّ رأى حلماً آخر يؤكد الأول وهي حامل، فحاول التخلص من الوليد، وأمر هارباجوس أحدَ أفراد الحاشية بقتله، لكنّ هذا الأخير أمر أحد الرعاة برميه على قمة جبل لتفترسه الضواري، لكنَّ الراعي رأف بالوليد، وأخذه إلى بيته ورباه... وعندما كبر، وأصبح اسمه قورش، أثار الفرس ضد الملك الميدي، وانتزع المُلك من جدّه إستياجيس.[٤]

كذلك نجد لبعض عناصر أسطورة أوديب ما يناظرها في التوراة. فهناك إخراج للطفلين أوديب وموسى عليه السلام من حضن الأسرة مع الفارق بين الحالتين فوالد أوديب دفع به لأجل إهلاكه بينما دفعت أم موسى به للحفاظ عليه من بطش فرعون. تقول الأسطورة بخصوص أوديب إن والده رماه على جبل كيثيرون بعد أن ثقب قدميه، لكن راعياً عثر عليه وأخذه إلى ملك كورنثة فتبناه، وفي رواية ثانية أن زوج ملك كورنثة كانت عاقراً فتبنته، وتقول رواية أخرى للأسطورة إن الراعي أشفق عليه وأسلمه لراع مثله وحمله إلى الملك. أما فيما يتعلق بالطفل موسى فقد ذكر في التوراة أن أمه حين أيقنت أنها لم تعد تستطيع إخفاءه وضعته في صندوق ورمته في النهر، وبقيت أخته تراقب الصندوق لتعرف مصيره. وكانت ابنة فرعون تغتسل مع جواريها في النهر حين رأت الصندوق، فأخذته. ولما فتحته رأت صبياً يبكي، فرقت له وطلبت له مرضعة دلتهم عليها أخت موسى. فأخذت أم موسى الولد وأرضعته، ولما كبر جاءت به إلى ابنة فرعون فصار لها ابناً.

---

[١]) معنى دارآب بالفارسيّة ((في الماء))
[٢]) أبو القاسم الفردوسي، الشاهنامه، ص ٣٧٤ ــ ٣٧٨.
[٣]) هيرودوت، تاريخ هيرودوت، تر: عبد الإله الملاح، أبوظبي، منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٨٢ .
[٤]) يمكن مراجعة التفاصيل الشائقة لهذه الحكاية التاريخيّة ـ الأسطوريّة في تاريخ هيرودوت ص ٨٢ ــ ٩٤.

يلاحظ أن الطفلين حينما عثر عليهما قد عوملا بالعطف، وتم تبنيهما، إضافة إلى أنهما قد تربيا في البلاط الملكي. واللافت للنظر التشابه في طريقة تسمية أوديب بهذا الاسم وكذلك سيدنا موسى عليه السلام، فالأسطورة تقرر أن ملك كورنثة سماه بهذا الاسم لأن قدميه مثقوبتان، وفيما يتعلق بسيدنا موسى عليه السلام تقرر التوراة أن ابنة فرعون أطلقت عليه هذا الاسم لأنها انتشلته من الماء لأن من ينتشل من الماء يسمى في العبرية موسى.

اتضح من خلال الأسطورة أن أوديب تزوج أمه دون أن يدري أنها أمه، وقتل والده دون أن يعرف هويته، فنفى نفسه من البلاد ولو نظرنا إلى التوراة لوجدنا أنها أيضاً تقر النفي لمن قتل نفساً سهواً.

تفيد الأسطورة أن والد أوديب قد تلقى تحذيراً من أحد العرافين بأن ابنه سيقتله في يوم ما ولذا تخلص منه عند ولادته ولكن التوراة لا تتحدث عن تحذير قادم لفرعون من أحد العرافين، وإنما خشي من كثرة اليهود في المستقبل فطلب من القابلات المصريات قتل كل مولود ذكر[1].

ونجد القصة نفسها ترد في القرآن الكريم أيضاً وبالتفاصيل نفسها تقريباً، حيث يوحي الله لأم موسى بعد ولادته أن تضعه في تابوت، وتلقيه في اليم، ليلتقطه آل فرعون. وكانت زوجه عاقراً، فأبقته عندها، وطلبت له مرضعة، واتخذته ولداً، فنشأ موسى لدى فرعون وكان ربيبه، وعندما كبر، كان غرق فرعون وخلاص مصر على يديه. " وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين* فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً إن فرعون وهامان وجنودهما كانوا خاطئين* وقالت امرأة فرعون قرة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً وهم لا يشعرون... " [سورة القصص، الآيات ٣-٤٠].

---

[1]) أفدت في الفقرات الثلاث السابقة فكرة وتعبيراً من: محمد عبد الكريم الجراح، مسرحيتا أوديب ملكاً وأوديب في كولون بين الأسطورة اليونانية والقصة التوراتية، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ٣٠، العدد ١، ٢٠٠١، ص١٤٨-١٤٩.

وهكذا نرى أن موضوعات الفولكلور لا تنشأ بوصفها انعكاساً مباشراً لنظام الحياة الاجتماعي لدى الشعوب، بل بسبب التصادم والتناقض بين أنماط الحياة المتداخلة فيما بينها، " بل إنّ موضوع أوديب وحده قد وصلنا في الفولكلور والأدب على شكل أسطورة وحكاية وليجندا وأنشودة ومسرحيّة. وهو موضوع معروف عند الشعوب الأوروبية كلِّها وفي إفريقيا لدى قبائل الزولو وفي منغوليا ... "(١).

---

(١) فلاديمير بروب، الفولكلور والواقع، ص٢٧٣.

٥-استقبال أوديب عالمياً:

«مأساة أوديب» من أهم المآسي التي أخصبت الفكر الإنساني على مر العصور، ولقيت تجاوباً من جمهور القراء ومن مشاهدي المسرح على السواء. إنها تثبت أن الشخصية الفنية لا تنتهي بانتهاء العمل الفني بل هي – مثل الكائن الحي – تتطور بمرور الزمن، فيضيف إليها جمهور الكتاب والمتذوقين على السواء ، حتى لتصبح ملكاً للتاريخ الأدبي. وتطور هذه الشخصيات وتغايرها ليس إلا دلالة على تطور المجتمع البشري وتغاير حضاراته، لأن الوجه الجديد للشخصية القديمة لا ينفصل عن العصر أو المجتمع الذي أطل منه.

وقد كان المسرح الساحة الرئيسية التي ازدهرت فيها شخصية أوديب وإن تنازعتها ساحات أخرى ابتداء من الأساطير التي نشأت فيها حتى علم النفس الفرويدي في بدايات القرن العشرين؛ فقد تناولها أعظم شعراء المآسي اليونانية الثلاثة في القرن الخامس قبل الميلاد: إسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس، ولكن يبدو أن نص سوفوكليس هو النص الوحيد الذي نجا من الضياع .

ثم عالجها الكاتب المسرحي الروماني سينيكا وكان المنبع الرئيس الذي استقى منه كتاب المسرح الأوائل في عصر النهضة، وقد تلقوا معرفتهم عن الإغريق عن طريق روما، وكان سينيكا وبلاوتوس وتيرانس هم الأساتذة المعترف بهم، والذين يحتذي الكتاب حذوهم(١). ولكن سينيكا حينما كتب مسرحية «أوديب» لم يأخذ الأسطورة اليونانية كما عالجها سوفوكليس، بل غيّر في إيقاع الأحداث حينما لجأ إلى العنف والقسوة، كما أنه غير في نهاية المسرحية، فقد جعل أوديب يفقأ عينيه أولاً، ثم تنتحر جوكاستا بعد ذلك، لا بشنق نفسها كما فعلت جوكاستا سوفوكليس، ولكن بطعن نفسها في رحمها لأنه كان في رأيها مصدر ذلك البلاء.

" وقد ظفرت هذه المسرحية بمعارضات كثيرة في الآداب الأوربية الحديثة وخاصة في اللغة الفرنسية فقد أحصى باحث فرنسي في كتاب وضعه عن أسطورة أوديب ما كتب عنها في فرنسا وحدها بتسعة وعشرين مؤلفاً، كل منها يعيد صياغة

---

(١) ألاردس نيكول، المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، (ج١)، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٠، ص١٩٦.

هذا العمل الأدبي في صورة جديدة تؤدي تفسيراً جديداً قد يكون مقارباً للأصل، وقد يكون مخالفاً له كل المخالفة "[١].

فمن أبرز الكتاب الفرنسيين الذين كتبوا عن «أوديب» نجد أن الشاعر المسرحي كورني عاد للمسرح الفرنسي بمسرحيته «أوديب» بعد أن كان قد اعتزل المسرح، وأعلن رضاه عنها كما لم يعلن عن مسرحية أخرى. ولكنه في الواقع فعل مثلما فعل سينيكا، فقد صبغ الأسطورة بلون العصر الذي عاش فيه؛ عقّد القصة وأكثر من أحداثها وجعل للمسرحية أسلوباً عاطفياً ميالاً إلى الغزل لكي يرضى الجمهور وقتئذ. كما أعلن كورني في مقدمة مسرحيته أنه لما لم يكن في قصة سوفوكليس أية علاقة غرامية، فقد اضطر من أجل ذلك أن ينشئ للايوس بنتاً تكبر أوديب سناً، وأن ينشئ بين هذه الفتاة وبين ثيسيوس ملك أثينا حباً يشغل أبطال المسرحية به بحيث لا يشتغلون بالقصة نفسها إلا حين توشك المسرحية على الانتهاء.

وجمهور كورني – على عكس جمهور سينيكا – من الترف ورقة الشعور بحيث كان يسوؤه أن يظهر أوديب أمامه دامي الوجه بعد أن فقأ عينيه. فلم يكتف بأن جعل ذلك يحدث بعيداُ عن أعين الجمهور، بل إنه لا يظهر أمامه بعد ذلك أبداً بل نستمع إلى آخرته وآخرة الملكة، حتى إن طه حسين يرى أن المسرحية " أحق أن تسمى«ديرسيه»، وهو اسم الفتاة التي اخترعها كورني والتي تدور عليها القصة وعلى حبها أكثر مما تدور على أوديب ومحنته" [٢].

وأوديب في مسرحية كورني لا يخضع لقدره أو يستسلم له، بل يتهم الآلهة بإجباره ــ وهو الإنسان البريء ــ على تحمل تبعة هذه الجرائم كلها، لهذا فهو لا يفقأ عينيه إلا تعبيراً عن قسوة الآلهة.

وفي عام ١٧١٨ نشر فولتير معالجة لمأساة أوديب بعد أن وجه النقد إلى كل من سوفوكليس وكورني، لكنه لم يكن بأحسن من كورني، ولا أضاف جديداً للقصة اليونانية. فقد أنشأ بدوره قصة حب لكنها هذه المرة بين جوكاستا وعاشق قديم لها

---

[١] إبراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، ص ١٩٠.
[٢] طه حسين، الأدب التمثيلي ، بيروت، دار الكتاب اللبناني/ مكتبة المدرسة، المجلد الخامس عشر/ القسم الأول، د.ت، مقدمة أوديب ملكاً، ص٤٦٨.

يدعى فيلو كتتيت علم أن زوجها قد قتل فأراد أن يستأنف حبه القديم. ويقدم طه حسين اعتذاره عن فولتير بأنه " كان في التاسعة عشرة من عمره حين أنشأ هذه القصة "[١].

كتب أندريه جيد[٢] بين عامي ١٩٣٠ و١٩٣٢ دراما من ثلاثة فصول بعنوان «أوديب» وترجمها إلى العربية طه حسين عام ١٩٤٦، وكتب للترجمة مقدمة عامة خص فيها أوديب أندريه جيد قائلاً: " إن أوديب في المسرحية رجل قد تم نضجه الفلسفي بأرقى معاني هذه الكلمة في القرن العشرين، معتد بنفسه إلى درجة تسوء الناس جميعاً، فالجوقة مشفقة منه على مصير المدينة، يدفعها إلى الإشفاق والخوف هذا الوباء الذي يصب على المدينة بلاء عظيماً، والشعب الذي كان مفتوناً بالملك يتطير به ويهم أن يكيد له ليصرف إليه وحده غضب الآلهة من دون المدينة، والكاهن ساخط عليه، لأنه لا يؤمن بالآلهة، وأبناء أوديب منهم من تأثر بأبيه كالشابين فلا يؤمنان بشيء ولا يكرهان أن يصبوا إلى أختيهما وأن يتحدثا إليها كما يتحدثان فيما بينهما بهذه الصبوة الآثمة، أما أنتيغون وجوكاستا فمتأثرتان بالكاهن إلى أبعد حد، حتى إن الفتاة توشك أن تهب نفسها للإله. وأما كريون فينعم بالحياة في هذا القصر لا يحب أحداً ولا يكره أحداً. وعقدة القصة كلها هي الاختلاف بين أوديب المعتد بنفسه لدرجة الغرور حتى يجحد الآلهة، والكاهن الذي يريد أن يبسط سلطان الدين وأن يسيطر من طريق هذا السلطان على كل شيء. وليس الوباء الذي ألم بالمدينة، وليس البحث عن مصدر هذا الوباء، وليس استشارة الآلهة لتعرف هذا المصدر، وليس استكشاف المجرم الذي قتل أباه وتزوج أمه، ليس كل هذا إلا مظاهر لهذا الصراع بين حرية الإنسان واعتداده الزائد بنفسه من جهة، وبين سلطان الإله وتفوقه على غرور الإنسان من جهة أخرى" [٣].

لم يفقأ أوديب عينيه إلا تحديا لنفسه وللناس وللألم، ومحاولة منه لبناء مجد جديد من طراز آخر معنوي غير هذا المجد الزائل الذي كسبه حين قهر أبا الهول

---

[١]) طه حسين، الأدب التمثيلي، مقدمة أوديب ملكاً، ص٤٦٨.

[٢]) **أندريه جيد** (١٨٦٩ – ١٩٥١): كاتب ومسرحي فرنسي. من أعلام الأدب الفرنسي. منح جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٤٧. من أعماله الأدبية: أوديب، يوميات أندريه والتر، الباب الضيق، اللاأخلاق، كهوف الفاتيكان.

[٣]) طه حسين، الأدب التمثيلي، مقدمة أوديب ملكاً ، ص ٤٧٠-٤٧١.

وأسس الملك، وهو حين ينفي نفسه من الأرض لا يفارق المدينة منهزماً ولا مخذولاً، إنما يفارقها يائساً، لم يقهر اليأس نفسه، وإنما رفعها فوق الناس وفوق أغراض الحياة .

ثم يستطرد طه حسين قائلاً: " وقد يكون مما تمتاز به قصة أندريه جيد عن القصص الأخرى التي حاولت تجديد القصة اليونانية أنها لم تنته عند قصة أوديب ملكاً، لكنها ألمت من قريب جداً بالقصة الثانية التي وضعها سوفوكليس، وهي قصة أوديب في كولون. فالكاهن يعلن فجأة أن الآلهة قد أوحت إليه أنهم يصلون البركة بشخص أوديب، ويكتبونها للأرض التي يدفن فيها بعد موته، وإذا الكل من حوله يسأله أن يبقى معه، لكن أوديب يمضي ساخراً من هؤلاء جميعاً، وينفذ ما اعتزمه ويترك مدينة طيبة "(١).

وهكذا نجد أن أندريه جيد يضفي على أوديب قلق عصره بوجه عام وقلقه هو بوجه خاص، فأوديب لديه لا ينشد السعادة لكنه ينشد الحقيقة مدركاً ما يدفعه من أمل ثمناً لذلك لهذا يعلن لكريون أخي الملكة (أريد أن أهبط إلى قاعة الهوة). إنه يرفض السعادة القائمة على الجهل والخطأ على نحو ما كان يحيا سبعة عشر عاماً مع زوجه جوكاستا دون أن يدري أنها أمه. وعندما تردد كريون في الإجابة أو لم يعرفها لم يكن أوديب أندريه جيد في حاجة لسماع إجابته، لهذا صاح به قائلاً: " لا تقل شيئاً، لقد فهمت كل شيء، لقد كنت ابنه"(٢)، حتى ليستولي العجب على كريون فيصيح: " يا للعجب ! ماذا أسمع ؟ ... أتكون أختي أمه؟!" (٣).

وأوديب أندريه جيد لا ينشد الحقيقة فحسب، بل الابتكار والتجديد في مقابل كريون الذي يقيده الماضي. ويعزو كريون هذا الاختلاف بين شخصيتيهما إلى سبب طبقي فهو ابن ملك وأخو ملكة فلا يستطيع إلا أن يكون محافظاً، أما أوديب فمجهول النسب مما يتيح له من المزايا ما لا يتاح لمثله عن طريق الوراثة. وأخيراً فإن أوديب أندريه جيد دفع ثمن قلقه وعدم انتظاره، فقد كان يقال له لماذا تبحث عن قاتل لايوس وأنت مدين له بالملك والزوجة، فلولا فعلته لما حصلت على

---

(١) نفسه، ص ٤٧٢-٤٧٣.
(٢) نفسه، ص ٥٠٨.
(٣) نفسه، ص ٥٠٨.

العرش ولا على المملكة. وعندما أدرك الحقيقة وحاولت جوكاستا أن تقنعه بأن الجريمة لم تمنع سعادته بل أتاحتها له، وبذلك فإن شيئاً لم يتغير كان رده: " كنت أولاً ابن ملك دون أن أعلم، ولم أكن في حاجة إلى القتل لأملك، كان يكفي أن أنتظر "[1]. لكن هل كان حقاً يمكن له أن ينتظر؟

وفي عام ١٩٣٤ مثلت لأول مرة مسرحية «الآلة الجهنمية» لجان كوكتو[2]. ويصف جان كوكتو هذه الآلة بقوله: " شاهد أيها المتفرج آلة من أدق الآلات تصميماً، ضبطت بحيث تدور حركتها متصلة بطيئة طوال حياة إنسانية معينة، وقد صنعتها الآلة الجهنمية لتحطم بها، بطريقة رياضية بحتة، واحداً من بني البشر "[3]. وهي مسرحية من أربعة فصول لا يتقيد فيها كوكتو بقانون الوحدات الثلاث الذي حكم المسرح الإغريقي ثم الروماني من بعده، وإنما يكتفي بوحدة الموضوع. فمسرحيته تبدأ بظهور أبي الهول وتنتهي بانتشار الوباء وفقء أوديب عينيه، أي إنها تستغرق حوالي عشرين عاماً.

والفصول الأربعة للمسرحية على النحو التالي: جوكاستا عند أسوار طيبة ليلاً في انتظار أن يظهر لها شبح زوجها القتيل لايوس تلبية لطلبه. وكان قد سبق أن ظهر شبحه لبعض الحرس يطلب منهم أن يرى الملكة وترسياس ليحذرهما من شر عظيم. وفي هذا الفصل نرى جوكاستا شابة حلوة خفيفة الروح تغازل الكاهن الذي يغازلها بالمثل، ولا بأس عندها أن تداعب الجندي الشاب الذي رأى شبح الملك. وواضح أن كوكتو في هذا الفصل متأثر بهاملت شكسبير الذي ظهر له شبح أبيه. وفي الفصل الثاني نرى انتصار أوديب على أبي الهول انتصاراً مزيفاً. فأبو الهول في هذه المسرحية يحاول أن يتمرد على قدره لأنه ملّ دوره المكلف به فيفضي بسر اللغز إلى أوديب لأنه لقي هوى في نفسه، بينما يظن أوديب بغروره أنه هو الذي قتل أبا الهول بذكائه. فالحب هنا هو الذي أنقذ أوديب من الموت، ولكن غرور أوديب قاده إلى موت أشد. فأوديب يطلب المجد أما أبو الهول فهو

[1]) نفسه، ص٥٠٩.
[2]) **جان كوكتو** (١٨٩١- ١٩٦٧): كاتب ومسرحي ومخرج سينمائي وفنان تشكيلي فرنسي. يعد من رواد الأسلوب التعبيري والمسرح المعاصر. من أعماله الأدبية: الآلة الجهنمية، فرسان المائدة المستديرة، الآباء المزعجون، الوحوش الآدمية، الآلة الكاتبة، باخوس.
[3]) جان كوكتو، مسرحية الآلة الجهنمية، تر: فتحي العشري، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩، ص١.

أكثر تواضعاً لأن الحياة في تقديره هي((أن نحب وأن يحبنا من نحب)). فأفضى إليه بسر اللغز وهو يدرك أن في ذلك نهايته.

"ويلاحظ أن أحداث الفصلين الأول والثاني تقع في وقت واحد، أي إنه في الوقت الذي يحاول فيه الشبح أن ينبه جوكاستا ــ ربما إلى ما سيقع من رجس فالتنبيه لا يتم أبداً ــ في هذا الوقت نفسه يلتقي أوديب بأبي الهول، فالفصلان وجهان للوحة واحدة. وفي الفصل الثالث نشهد ليلة زفاف جوكاستا وأوديب. أما الفصل الرابع فيعرض لعقاب أوديب بعد انتحار جوكاستا. وحين يهم بالخروج من القصر تقوده ابنته أنتيغون يظهر له شبح جوكاستا لتقوده وهي قائلة: إن الصغيرة فخورة، فهي تتخيل نفسها هي التي تقودك، ويجب أن تتركها تعتقد ذلك، اذهب إليها، وسأتولى كل شيء "[١].

هكذا تطور أوديب وتطورت مأساته، وقد انعكست عليهما شخصية كل كاتب وملامح عصره. ويمكننا أن نكتفي بإضافة محاولتين إلى هذه المعالجات: إحداهما إنجليزية، والأخرى ألمانية كنموذج لمن عالجوا ((مأساة أوديب)) في هاتين اللغتين. أما المحاولة الإنجليزية فهي التي قام بها معاً الشاعران الإنجليزيان جون درايدن[٢] وناثنيل لي[٣]، وذلك حين قدما مسرحية شعرية مثلت بعنوان ((أوديب)) عام ١٦٧٨. وقد كتب درايدن الفصلين الأول والثالث من هذه المسرحية كما راجعها كلها ليعطيها الوحدة الفنية المطلوبة.

وفي هذه المسرحية نجد استفادات متعددة ممن تناولوا هذه المسرحية من قبل، وعلى رأسهم سوفوكليس الذي يدينان له بموضوع المسرحية. ومن سينيكا أخذا فكرة بعث شبح لايوس الذي يحدد لترسياس العراف شخصية قاتله. وفي مسرحية سينيكا نجد أن هذه الحادثة يرويها كريون لأوديب، وفي النص الإنجليزي نجد الطريقة نفسها. وقد قاما بإنشاء قصة حب أضافاها إلى العمل، وهي علاقة

---

[١]) نفسه، مقدمة المترجم للمسرحية ، ص، ر.

[٢]) **جون درايدن** (١٦٣١- ١٧٠٠): شاعر وكاتب وناقد ومترجم إنكليزي. يعد من أشهر كتاب عصر النهضة ومن أشهر الشعراء الإنكليز. من أعماله الأدبية: أوديب (التي كتبها بالاشتراك مع الشاعر ناثنيل لي)، الكل من أجل الحب.

[٣]) **ناثنيل لي** (١٦٥٣ ــ ١٦٩٢): شاعر وكاتب إنكليزي. من أعماله الأدبية: أوديب (التي كتبها بالاشتراك مع الشاعر جون درايدن)، موت الإسكندر الأكبر، قوة الحب، قيصر بورغيا، قسطنطين الأكبر.

الحب التي ربطت بين ابنة لايوس وابن ثيسيوس ملك أثينا. وهما شخصيتان من اختلاقهما. وبالإضافة إلى ذلك فقد استمد المؤلفان من شكسبير بعض تفاصيل لها دلالتها، مثل شخصية كريون ومظهره القبيح الأحدب المستمدة من ريتشارد الثالث، ولا بد أن سير أوديب أثناء نومه قد أوحت به الليدي ماكبث.

يعلن درايدن في مقدمة المسرحية رأيه في مسرحية سينيكا بقوله: " إن مؤلفها يلهث وراء التعبير الفخم والجمل الحادة والأفكار الفلسفية، حيث تصبح أكثر ملاءمة للدرس منها للمسرح، ولا يمدنا سينيكا بفكرة جديدة إلا فكرة ترسياس يبعث شبح لايوس "[١]. وهو منظر يعرضه مؤلفا هذه المسرحية أمام الجمهور بدلاً من مجرد روايتها كما في مسرحية سينيكا.

أما الكاتب هوغو فون هوفمانزتال[٢] فقد كتب مسرحية من ثلاثة فصول بعنوان «أوديب و أبو الهول». وبينما نجد في مسرحية سوفوكليس أن الإنسان تحت رحمة الآلهة، وأنها تثير تساؤلنا: هل الإنسان يذنب عندما ينحني أمام إرادة الآلهة، أم حين يحاول الوالدان أن يقتلا طفليهما حتى يمكن تجنب نبوءة الوحي، نجد أن هوفمانزتال لا تعنيه مسألة الذنب. لكن الشيء المشترك بين شخصياته وشخصيات المسرحيات القديمة هو الوهم، فنحن نتساءل كيف يمكن للوالدين أن يتجنبا لعنة الوحي بالتخلص من طفليهما، ونتساءل كيف أن جوكاستا لا تدقق في سؤال الرجل الغريب عن نفسه قبل أن تسلم نفسها له وتتأكد أولاً أنه ليس ابنها، ويمكن أن نثير نحن الأسئلة نفسها بالنسبة إلى أوديب: فكيف لا يكون أكثر حذراً عندما يجد نفسه على وشك أن يتزوج امرأة أكبر منه سناً. والإجابة الوحيدة هي أن الآلهة تصيب بالعمى من تريد إخضاعهم لإرادتها. وهذا الوهم لدى هوفمانزتال له أثر مدمر. وشخصياته تعرف الحقيقة في حلم. " والقوى العمياء لدى هوفمانزتال هي المسيطرة، وهي التي تعمي الناس ولا تعبأ بموضوع العدالة أو الظلم. إن أوديب ابن ملك طيبة لا بد أن يصبح ملك طيبة بعد موت والده، ولا بد أن يعود من

---

(١) Robert William: The Dimentions of The Myth in History, edited by William O. Aydelotte, London, Oxford University Press, ١٩٧٢, P.١٧٤.

(٢) **هوغو فون هوفمانزتال** (١٨٧٤ – ١٩٢٩): كاتب وشاعر ومسرحي نمساوي. من أعماله الأدبية: أوديب وأبو الهول، إلكترا، جيدرمان.

المنفى، ولا بد كملك أن يعمل على استمرار الدم الملكي حتى ولو كان عن طريق اتصاله بأمه، فالدم الملكي لا يعبأ بسعادة من يحمله أو تعاسته. لا أهمية للشخص هنا، إن شرايينه تربط الحي بالميت، ومن خلال هذه الطرق المعتمة يبعث أحلامه في نفوس ضحاياه ويخلق أشباحاً كما يفعل أبو الهول ويحطم نفسية إنسان ويسممها كما يفعل في نفسية كريون "[١].

ويرى ترسياس في رؤياه «هاوية العذاب» و«الليلة الأخيرة» و«كهف المعاناة» و«فوهة الرعب»، وهو ما يذكرنا بهاوية العدم عند نيتشه، وينبعث شعاع من الهاوية عندما يقترب أوديب من مدينته التي ولد فيها، دلالة على تعبير الموتى عن فرحتهم بانتصار قانونهم، وفي النهاية يعلن أن دم أوديب مبارك. وفي نهاية المسرحية " تسأل جوكاستا أوديب: ماذا نحن فاعلان؟ فيجيبها: تصرف الآلهة أعمى، ولكن جوكاستا تعارضه قائلة: لا ليس أعمى، فكلانا يستطيع أن يرى "[٢].

فالآلهة عند سوفوكليس هم آلهة الأولمب الأتقياء وسلطانهم غير المنظور يضفي عليهم جلالاً، أما لدى هوفمانزتال فهم قوى الدم التي تسكن الإنسان نفسه. وفي كل مرة يرد ذكر الآلهة في شعره علينا أن نميز هل هم الآلهة بالمعنى الذي ورد في موضوعات الدراما القديمة أم هم قوى لا مثيل لها في العالم السفلي؟. وبالنسبة لجوكاستا فإن فكرة الآلهة عندها غير محددة، الناس في المأساة لا يعترفون بقوى العالم السفلي، وأحيانا يشكون في وجودهم بشيء من الغموض. وعلى أي حال فالآلهة لا ينظر إليهم نظرة محترمة كمساعدين بل كشياطين حسودين يستدرجون الناس ليوقعوهم في حبائلهم ثم يتشفون منهم.

بالإضافة إلى ماذكرناه من تفاصيل لأكثر الأعمال التي تناولت «أوديب ملكاً» شهرة، كان هناك عدد كبير من الأعمال الشعرية والنثرية المختلفة التي تأثرت تأثراً مباشراً أو غير مباشر بمسرحية سوفوكليس، فضلاً عن الدراسات النقدية حول هذه المسرحية وحول الأعمال المقلدة لها. إنها مسرحية تقع في القلب من

---

(١) Liom Hudson: The Echology of Human Intelligence, , ٢nd ed.- London, Penguinbooks, ١٩٧٠, P. ٧٣.

(٢) Ibid, P.٨٥.

الحضارة الإغريقية، لذا فقد أصبحت موضع تقديس لدى الأوربيين المحدثين فقدموها على خشبة المسرح مرات ومرات، بلغتها الأصلية أو مترجمة. فهي مازالت إلى الآن تعد قمة الفن التراجيدي.

٦- استقبال أوديب عربياً:

"لم يلتفت أحد من رواد المسرح في الوطن العربي إلى شيء من الأساطير حتى الثلاثينيات من القرن العشرين، على الرغم من أن حركة المسرح في الوطن العربي ترجمة وتعريباً وتأليفاً، قد بدأت أواسط القرن التاسع عشر. فما ترجم من مسرحيات، تعتمد الأسطورة مصدراً لها، كان قليلاً، بل نادراً. ولم يترجم شيء من المسرحيات الإغريقية القائمة على الأساطير، فقد غلب على الترجمة ميلها نحو المسرحيات التاريخية والاجتماعية، ولم يعن أحد بشيء من المصادر الأسطورية حتى سنة ١٩٣٢، حين أصدر توفيق الحكيم[١] مسرحية ((أهل الكهف)) فشق بذلك طريقاً جديدة أمام الأدباء في الوطن العربي لكتابة المسرحية النثرية التي تعتمد الأسطورة مصدراً لها" [٢].

ومع تطور الحياة الثقافية العربية لم يعد أوديب غريباً عنها، إذ إنه دخل من أوسع الأبواب الثقافية بترجمة طه حسين لست مسرحيات لسوفوكليس من بينها أوديب، بالإضافة إلى ترجمته لمسرحية أوديب لأندريه جيد. وقد كوّن ذلك ألفة كبيرة بين الجمهور وبين أسطورة أوديب، مهدت لظهورعدد من المسرحيات يتكئ بعضها على أسطورة أوديب بصورة مباشرة، ويتكيء بعضها الآخر على تلك الأسطورة اتكاء غير مباشر. وبتعبير آخر ظهرت بعض المسرحيات التي استطاعت أن تتقاطع مع القصة الأم في العنوان وكثير من الأحداث والشخصيات، لكنها اكتست حلة جديدة انتمت من خلالها إلى عصرنا الحالي. في حين أفادت مسرحيات أخرى من فكرة تلك المأساة وما رافقها من تحليلات نفسية اجتماعية، فاتكأت في نسيجها على ذلك النموذج البدائي لتعاود طرحه في تجليات جديدة. وإذا كان القارئ في المسرحيات الأولى مدعواً إلى إبراز نقاط التقاطع والاختلاف مع القصة الأم، فإنه معني في المسرحيات الأخرى بأن يبحث عن فكرة تلك القصة في تصرفات الشخوص وانفعالاتهم، ويحاول تفسير ذلك كله من خلال ((مأساة أوديب)).

---

١) **توفيق الحكيم** (١٨٩٨ - ١٩٨٧): كاتب ومسرحي مصري، من رواد الرواية والكتابة المسرحية العربية، ومن الأسماء البارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث. من أعماله الأدبية: الملك أوديب، يوميات نائب في الأرياف، وعصفور من الشرق، بيجمالون، أهل الكهف، رصاصة في القلب، الحمار الحكيم.

٢) د. أحمد زياد محبّك، حركة التأليف المسرحي في سورية ١٩٤٥-١٩٦٧، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢، ص ٢٨٧ ـ ٢٨٨.

وتعد مسرحية «الملك أوديب» لتوفيق الحكيم التي كتبها سنة ١٩٤٩ الباكورة الأولى لتجلي أسطورة أوديب في المسرح العربي شكلاً ومضموناً. " وفي المقدمة الطويلة الضافية التي كتبها توفيق الحكيم لمسرحية «الملك أوديب» يتحدث المؤلف عن إهمال العرب القدماء لأدب اليونان المسرحي وعدم ترجمة شيء منه، ثم عدم معرفتهم لهذا الفن الأدبي على الإطلاق، على الرغم من ترجمتهم وتنميتهم للفلسفة الإغريقية القديمة مزج قيمها الفكرية بقيم الإيمان الروحي بما أكسب الفلسفة الإسلامية أصالتها في نظر الأوربيين أنفسهم. ثم يقول توفيق الحكيم إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية. ولهذا استمد توفيق الحكيم موضوع مسرحية «براكسا أو مشكلة الحكم» من شاعر الكوميديا الأكبر عند الإغريق القدماء أرستوفان. ثم عكف توفيق الحكيم ــ فيما يقول ــ أربع سنوات على دراسة وتحليل مسرحية سوفوكليس وعدد كبير من المسرحيات التي كتبت قديماً وحديثاً في معارضته. وحاول أن يعالج هذه الأسطورة علاجاً جديداً يتفق مع مبادئ الإسلام من جهة ومع نظريته الخاصة إلى الحياة من جهة أخرى "[١].

بعد كتابة الحكيم مسرحيته بأشهر قليلة ظهرت إلى الوجود مسرحية لعلي أحمد باكثير[٢] عالج فيها أسطورة أوديب وكانت بعنوان «مأساة أوديب». وقد تأثر باكثير بالحكيم إلى حد كبير، واقتربت مسرحيته من مسرحية الحكيم، إلا أنه أسبغ عليها الكثير من المعاني الإسلامية فأضحت مسرحية ذات طابع إسلامي واضح، ولكنه مع ذلك أعطاها بعداً سياسياً يرمز إلى ماحلّ بالعرب من ذل إثر نكبة سنة ١٩٤٨.

---

[١]) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة، ط٣، د.ت، ص٧٦-٧٧.

[٢]) **علي أحمد باكثير** (١٩١٠-١٩٦٩): كاتب ومسرحي يمني الأصل مصري الجنسية. من رواد الكتابة في المسرح العربي. من أعماله الأدبية: مأساة أوديب، إخناتون ونفرتيتي، سر شهرزاد، واإسلاماه، الثائر الأحمر، هاروت وماروت، فاوست الجديد.

ثم ظهرت مسرحية علي سالم[١] «كوميديا أوديب» أو «أنت اللي قتلت الوحش» سنة ١٩٧٠ التي كتبها باللهجة المصرية المحكية. وقد ابتعد علي سالم بمسرحيته عن الحكيم وباكثير بل عن سوفوكليس نفسه. وليس معنى ذلك أنه لم يتأثر بهم جميعاً إنما معناه أن القدرة الخالقة في المسرح الحديث أخذت طريقاً جديداً بالاستفادة من تجربة الإبداع المسرحية في تطور المسرح خلال تلك الفترة، وقد عبر علي سالم فيها عن الصورة التي عاشها مجتمعه فيما قبل هزيمة سنة ١٩٦٧، فأكد أن الأسباب التي أدت إلى هذه الهزيمة هي فقدان الإنسان المصري حرية التعبير، لأنه حين يفقد هذه الحرية يفقد إنسانيته.

وآخر من التزم بأسطورة أوديب شكلاً ومضموناً كان فوزي فهمي[٢] في مسرحيته «عودة الغائب» التي تتحدث عن «مأساة أوديب» التي كتبها سنة ١٩٦٨، إلا أنها لم تظهر على المسرح إلا سنة ١٩٧٧. فقد استطاع أن يفيد من الأعمال السابقة كلها ليخرج في النهاية بعمل مسرحي قدم من خلاله نموذجاً لأوديب معاصر رمز من خلاله إلى واقع مجتمعه الذي يعيشه، وكيف يمكن للفرد أن يعمل من أجل شعبه على حساب ذاته.

وإذا كانت المسرحيات التي ذكرناها سابقاً يمكن أن تُصنّف ضمن القسم الأول الذي تتقاطع جزئياته تقاطعاً كبيراً مع القصة الأم فإننا يمكن أن نلحظ بعض المسرحيات التي تندرج ضمن القسم الثاني وتحتاج إلى قراءة وتفسير وفق رؤية نفسية واجتماعية خاصة تحلل الشخوص والأحداث لترى ظلال تلك الأسطورة فيها.

وقد عالج الكتاب فيها بعداً أو أكثر من الأبعاد التي انطوت عليها الأسطورة، كما حاول كل منهم أن يربط البعد الذي اختاره بعصره من خلال قضية إنسانية أساسية من قضاياه البارزة. فهناك من كتب مسرحيته وأسطورة أوديب تعتمل في

---

١) **علي سالم** (ولد عام ١٩٣٦): كاتب ومسرحي مصري، كتب مسرحيات كوميدية وهجائية بعضها باللهجة المصرية. من أعماله الأدبية: كوميديا أوديب أو أنت اللي قتلت الوحش، بكالوريوس في حكم الشعوب، الكاتب في شهر العسل، أغنية على الممر، أولادنا في لندن، مدرسة المشاغبين.

٢) **فوزي فهمي** (ولد عام ١٩٣٨): كاتب ومسرحي مصري. من أعماله الأدبية: عودة الغائب، المفهوم التجريدي والدراما، الثقافة والتجدد، الكتابة والحرية، الفارس والأميرة، لعبة السلطان، هموم مصرية.

ذهنه كما فعل مطاع صفدي[١] في مسرحيته «الآكلون لحومهم» التي كتبها سنة ١٩٥٩. حيث نتبين ملامح الأسطورة في ثنايا العمل المسرحي. فهنا يهدف الكاتب إلى خلق الأسطورة والارتباط بالواقع والتعبير عن قضاياه بجرأة يعالج فيها العسف السياسي ومشكلة المستقبل من خلال خلق مناخ أسطوري.

ويذهب في هذا الاتجاه أيضاً سعد الله ونوس[٢] من خلال مسرحية «حكايا جوقة التماثيل» التي كتبها سنة ١٩٦٥. وهي تتألف من جزأين هما: «مأساة بائع الدبس الفقير» ، و«الرسول المجهول في مأتم أنتيغون». "فقد اتخذ الكاتب الأسطورة مصدراً لهما من خلال استخدامه لجزئيات وعناصر من المسرح الإغريقي بطريقة جديدة، ترتبط من خلالها بالواقع الحاضر، وبالماضي الأسطورة لتؤكد كفاح الإنسان وتحديه لقوى الظلم سواء أكانت القدر أم السلطة"[٣] .

وهناك من تناول أسطورة أوديب من منحى آخر كما فعل وليد إخلاصي[٤] في معالجته لمسرحيته «أوديب مأساة عصرية» التي كتبها سنة ١٩٧٨، ونشرها سنة ١٩٨١. فقد أفاد من تراجيديا سوفوكليس ليقول إن قدر أوديب مايزال موجوداً أو فاعلاً في حياتنا الإنسانية المعاصرة كما كان في الماضي. فهو ينطلق من موضوعة النبوءة في الأسطورة ليطرح وجهة نظر معاصرة، ولكن النبوءة عند إخلاصي لا تخرج من فم الكاهن بل تصدر عن جهاز كمبيوتر.

أما رياض عصمت[٥] فإنه يعود في مسرحيته «الحداد يليق بأنتيغون» التي كتبها سنة ١٩٧٨ إلى الأسطورة الإغريقية من خلال مسرحية سوفوكليس «أنتيغون» ليقدم معالجة معاصرة تحمل الكثير من ملامح الحاضر. فقد استطاع أن يعالج مشكلة الحرب الأهلية وما تخلفه من كوارث على الجميع.

---

[١]) **مطاع صفدي** (ولد عام ١٩٢٩): كاتب ومسرحي سوري. من أعماله الأدبية: الآكلون لحومهم، ثائر محترف، أشباح أبطال، جبل القدر، رجال محاصرون.

[٢]) **سعد الله ونوس** (١٩٤١-١٩٩٧): كاتب ومسرحي سوري. من أبرز وجوه الحركة الثقافية والمسرحية في الوطن العربي. من أعماله الأدبية: حكايا جوقة التماثيل، الملك هو الملك، الفيل ياملك الزمان، رأس المملوك جابر، سهرةمع أبي خليل القباني، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران.

[٣]) أحمد زياد محبّك، حركة التأليف المسرحي ... ص٣٤٨ ـ ٤٤٩

[٤]) **وليد إخلاصي** (ولد عام ١٩٣٥): كاتب ومسرحي سوري. من أبرز كتاب المسرحية في الوطن العربي. من أعماله الأدبية: أوديب مأساة عصرية، العالم من قبل ومن بعد، لعبة القدر والخطيئة، من يقتل الأرملة، كيف تصعد دون أن تقع، يوم أسقطنا طائرة الوهم.

[٥]) **رياض عصمت** (ولد عام ١٩٤٧): ناقد وقاص وكاتب مسرحي سوري. من أعماله الأدبية: الحداد يليق بأنتيغون، الذي لا يأتي، لعبة الحب والثورة، واحة لا تحب العصافير.

كان من الطبيعي ألا يعيد من تناول أوديب من الكتاب الأسطورة في الإطار نفسه الذي وضعها فيه سوفوكليس من قبل. لذا كان من البدهي إدخال بعض التحوير في هذا الإطار، شأنهم شأن سوفوكليس نفسه، الذي حاول أن يضيف إلى الأسطورة مزيداً من الدلالات التي تختلف عما عهده الإغريق عن الأسطورة. "فلا ضير أن يكون هناك أوديب تعرفه الأسطورة، ومئة أوديب يعرضهم الكتاب عبر التاريخ"[١].

---

[١]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص١٠٨.

الفصل الثاني:

تأثير أوديب المباشر في المسرح العربي شكلاً ومضموناً.

١- (الملك أوديب) لتوفيق الحكيم.

٢- (مأساة أوديب) لعلي أحمد باكثير.

٣- (كوميديا أوديب) لعلي سالم.

٤- (عودة الغائب) لفوزي فهمي.

٥- الروابط الفنية والجمالية في الأعمال السابقة.

الفصل الثاني: تأثير أوديب المباشر في المسرح العربي شكلاً ومضموناً

١- (الملك أوديب) لتوفيق الحكيم.

عرض ملخص للمسرحية

الفصل الأول:

يبدأ العمل في بهو القصر حيث يقف أوديب متكئاً على أحد الأعمدة، ينظر من خلال الشرفة، وهو يفكر فيما يحصل لشعبه. تدخل جوكاستا وأولادها ليروا أديب على هذه الحال، فتتساءل أنتيغون: " ما باله يرسل البصر هكذا للمدينة؟ "[١] فتطلب منها أمها أن تذهب لتسري عنه، فهي وحدها التي يصغي إليها دائماً.

ويحس أوديب بوجود زوجه وأولاده فيلتفت إليهم، ويعرفون أن سبب حزنه هو الوباء قد ألم بالمدينة. تحاول جوكاستا أن تسري عن أوديب حيث تقول له إنه لا يملك لدفعه شيئاً، وإنه قد فعل كل ما استطاع، في نظرها طبعاً، فقد سارع في طلب ترسياس ليوحي إليه ويطلعه على علوم الغيب. لكنها كانت تعرف، كامرأة تحس من خلال غريزتها، أن هناك علة أخرى تؤرق أوديب.

ويمهد الحكيم لأحداث في الطريق حيث يجعل أوديب يبين عما بداخله من أرق يشبهه بشر مستطير يتربص به. وتحاول جوكاستا أن تبعد عنه فكرة الشر تلك.

ويلتف الأولاد حول أبيهم ليسروا عنه، وتطلب أنتيغون من أبيها أن يقص عليهم قصة الوحش الذي قتله. ويظن أوديب أن جوكاستا هي التي أوحت لأنتيغون أن تسأله مثل هذا السؤال، فترد جوكاستا بأنها صفحة من حياته، من حق أولادهما أن يلموا بها. وبناء على ذلك يروي أوديب قصته منذ البداية، منذ أن كان في قصر بوليبوس وميروبي في كورنثة حيث ربياه أحسن تربية، إلى أن علم ــ ذات مساء ــ من شيخ أطلق لسانه الخمر، أنه ليس ابناً للملك والملكة، وإنما هو لقيط. فلم يهدأ له بال، وخرج باحثاً عن الحقيقة حتى انتهى به المطاف إلى حيث أسوار طيبة مكان لقاء الوحش المهول أو الأسد المجنح بأجنحة نسر، فيطرح عليه اللغز ويجيب أوديب ليقهر بإجابته ذلك الوحش.

---

[١]) توفيق الحكيم، الملك أوديب، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٨، ص٥٥.

ثم تحكي جوكاستا قصة زوجها السابق لايوس الذي مات في ذلك الوقت تاركاً إياها في عنفوان الشباب، وكيف أن أخاها كريون الذي كان الوصي على العرش أعلن رغبته في منح عرش طيبة ويد ملكتها الأيم لمن ينقذ المدينة من الوحش. ويذكر أوديب جوكاستا بأن ما تقوله عن العرش والزواج من الملكة لم يكن يعلمه حين واجه أبا الهول. بعد ذلك يذكر أوديب حادثة مقابلة لايوس في الطريق إلى طيبة وما نتج عنها من مقتل لايوس.

وتتحدث جوكاستا عن مرحلة استقبالها لذلك الذي فرض عليها زوجاً، وهل ستحبه؟ فهي لم يهمها من يكون الظافر بالوحش، ولكن ما يهمها هو من يكون الظافر بقلبها، قلب المرأة الذي لم يكن يعرف الحب على الرغم من زواجها المبكر من لايوس الذي كان يكبرها سناً، فلم تعرف معه معنى السعادة.

ثم يدور الحديث حول بطولة أوديب المبالغ فيها أمام الوحش، وكان الحديث في هذا الأمر يسعد زوجه وأولاده ، ويجعله يشعر بالزهو أيضاً.

ويعود الحكيم ليؤكد مشكلة الواقع والحقيقة من خلال تصرفات أوديب نفسه الذي غمرته السعادة في أحضان جوكاستا فأنسته ما كان خرج يبحث عنه. فالواقع أنسى أوديب الحقيقة وأقعده عنها وهذا ما جاء على لسانه: " نعم .. هذه السعادة التي غمرتني وأنستني ما كنت خرجت له، وما كنت أبحث عنه.." [١]. والواقع أنسى جوكاستا الحقيقة أيضاً فأعماها عما يجري حولها، فهاهي تخاطب أوديب: " حقيقتك؟ .. ماذا يهمنا من أمر هذه الحقيقة مادمنا سعداء؟ قلت لك كثيراً: إياك أن تظن أني كنت أوثرك من سلالة الملوك .. إنه لفخر لي ولأولادنا ألا تكون إلا من صفوة الأبطال "[٢].

وتقص حكاية ستمحو سعادتها تماماً. فهي تقول إنه كان لها من لايوس ولد نبذه بعد نبوءة أكدت أنه سيكون شؤماً عليه، فسلمه لمن يقتله على الجبل، لكنها الآن تعيش في هناء. ويرتعد أوديب لسماع هذه الكلمة، ولسماع صوت أهل طيبة آتين من كل مكان:

---

[١]) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص٦٥.
[٢]) نفسه، ص٦٥-٦٦.

" لقد ارتعدتُ وأنت تلفظين كلمة الهناء. أحس شيئاً يخيفني الآن من هذه الكلمة .. اسمعوا ! ما هذا الصوت؟ "[1].

ويأتي الكاهن ليطالب أوديب بأن ينقذ المدينة من الطاعون كما أنقذها من أبي الهول، ويتهمه الكاهن ببحثه فيما لا ينبغي له البحث فيه، وسؤاله أسئلة لا يجب عليه طرحها، وكذلك عدم تورعه عن الفحص والتنقيب في وحي السماء.

تعبر جوكاستا عن خوفها، فيطمئنها أوديب بأن لا شيء جدير بالخوف منه سوى خطر يدنو منها أو من أولاده. أما كل ما يتفوه به الكهان فهو هراء. ولكن جوكاستا تحذره من الخوض في حديثه عن الكهان والآلهة.

ويحضر ترسياس بناء على طلب أوديب، فتنصرف جوكاستا وأولادها، وحين يطمئن ترسياس أنه وحده مع أوديب يطلق لسانه، فيخبر أوديب بأن الخطر قائم من حوله لا بسبب الطاعون فحسب، ولكن بسبب ضيق الكهنة بعقلية أوديب وكراهيتهم لطريقة تفكيره وحبهم لكريون. ويرى ترسياس أن الظروف تصب في مصلحتهم للانقلاب عليه بسبب المحنة. ويسأل أوديب ترسياس علاجاً لهذه المحنة. لكن ترسياس يعرض عنه فيثور أوديب في وجهه. هنا يعلمه ترسياس أن قناعه في يده، وبإمكانه أن يمزقه ويكشف عن وجهه وقتما يشاء.

وأثناء ثورة أوديب يطلعنا الكاتب على المؤامرة التي دبرها ترسياس واشترك فيها معه أوديب نفسه؛ تلك المؤامرة التي لم يعد أوديب يخاف من عواقب الكشف عنها. والمؤامرة هي كذبة من صنع ترسياس الذي أشاع أن أوديب بطل مع أنه في الحقيقة ليس بطلاً. فهو لم يلق وحشاً يطرح ألغازاً، بل مجرد أسد عادي كان يفترس من يتخلف خلف أسوار طيبة، قتله أوديب بهراوته وألقى بجثته في النهر.

وكذبة ترسياس أشاعها من تلقاء نفسه لينصب أوديب ملكاً لأنه لم يكن يرضى بكريون وقتئذ. لذلك علّم أوديب حل اللغز، كما أنه كان قد أوحى للايوس بفكرة قتل ابنه موهماً إياه بأن السماء هي التي ألهمته بذلك، ليقصي عن العرش الوريث الشرعي رغبة منه في أن يكون العرش لرجل غريب.

---

[1]) نفسه، ص٦٧.

ويحاول ترسياس أن يخيف أوديب من الحقيقة إن هو فعل ما نوى عليه، فيخبره أوديب أنه لن يخاف من الحقيقة مهما كانت نتائج فعلته. ويقول: " إنك تعرف أن الملك ليس بغيتي. لقد كنت في (كورنثة) مهدي الذي نشأت فيه .. ولكني هربت من ذلك الملك باحثاً عن حقيقة أصلي.. لأني لم أطق الحياة في أكذوبة، وجئت هنا.. فإذا بي أعيش في أكذوبة أضخم "[١].

وعندما يطمئن ترسياس تماماً لجبن أوديب وخوفه من مواجهة الحقيقة، لحرصه على حياته وكيان أسرته، يعلن في وجهه أنه لا يخاف مما سيقوله أوديب عنه للشعب، فترسياس أيضاً سيعلن للشعب الحقيقة وهي أنه لم يقم بما قام به إلا من أجل رأي يؤمن به: " إنما أردت أن أطوي صفحة الملك في هذه الأسرة العريقة لأجعلكم أنتم تختارون ملكاً من عرض الطريق، مجرداً من الحسب والنسب. لا سند له إلا خدمته لكم، ولا لقب له إلا بطولته فيكم .. ذلك أنه لا توجد في أرضكم، ولا ينبغي أن توجد إلا إرادتكم أنتم! "[٢]. وينصرف ترسياس الذي تدعوه جوكاستا بالنبي مطمئناً.

ويدور حوار بين أوديب وجوكاستا عما يحس به من ضيق في صدره. ويعود الكاتب للتأكيد على طبيعة علاقة أوديب بأنتيغون. فهي تستأثر باهتمام أوديب أكثر من غيرها، فيسأل عنها باستمرار. كما تنقل جوكاستا لأوديب حب أنتيغون له وإيمانها الشديد به. وتنطق جوكاستا هذه العبارة: " إن مصيرك معلّق بها"[٣] وكأنها تلقي بذلك أضواء على ما سيحدث في المستقبل.

ويحضر كريون من المعبد وقد عقد على جبينه إكليلاً من الزهر، وهو بصحبة كبير الكهنة الذي يطلب من أوديب أن يستمع لكريون في خلوة، ولكن أوديب يرفض ويطلب منه الكلام أمام الشعب. وبناء على طلب أوديب يخبره كريون أن " إثماً يدنس طيبة. لا بد من محوه .. وأن دماً قد سفك، ولا مفر من غسل ذلك الدم بالدم "[٤]. ويعرف أوديب للمرة الأولى أن الدم المقصود هو دم

---

[١]) نفسه، ص٨١.
[٢]) نفسه، ص٨٤-٨٥.
[٣]) نفسه، ص ٩٢.
[٤]) نفسه، ص٩٦.

لايوس الملك المقتول. ويطلب كريون من أوديب أن يبحث عن القاتل، ويعد أوديب بذلك، فهو يتفق وطبيعته المحبة للبحث، فيبدأ بحثه على الفور في شكل تحقيق مع كريون. إلا أن مفارقة درامية تقع، حيث نعلم ويعلم كريون والكاهن بحقيقة القاتل بينما يجهل ذلك أوديب. ويدور حوار طويل بين ثلاثتهم. يفهم أوديب منه خطأً أن القاتل هو ترسياس نفسه. وتتجدد المفارقة الدرامية إلى تلك اللحظة التي تؤدي إلى إفصاح الكاهن بالحقيقة أمام رغبة أوديب الملحة لمعرفة القاتل.

ولا يستطيع أوديب أن يصدق مرارة الحقيقة. فيواجهها بالاتهام أو اتهام الوحي: " وحي كريون؟ .. أو وحيكم يا رجال الدين؟! "[1] ويعدّ أوديب الوحي مؤامرة، ويثور كريون في وجه أوديب الذي اتهمه بالخيانة. وفي نهاية الفصل الأول يخيّر أوديب كلاً من كريون وترسياس بين الموت أو النفي نتيجة لتآمرهما عليه كما كان يعتقد.

الفصل الثاني :

يبدأ الفصل الثاني بوقوف أوديب والكاهن وكريون في الساحة أمام القصر مقابل الجوقة التي تمثل الشعب. ويعلن أوديب عن الجريمة التي ارتكبها كريون والكاهن ضد شخصه وعرشه. ويقف الشعب في صف أوديب في البداية حيث نرى الجوقة تقول: " الويل لكل من يمس شعرة منك أيها الملك!! نحن لن ننسى أبداً أنك البطل الذي أنقذنا من أبي الهول!. اضرب أعداءك يا أوديب بلا رحمة ونحن معك.."[2] وتطلب الجوقة من كريون أن يخبرها بوحي دلفي، فنعرف منه أن لايوس مات مقتولاً بيد أوديب.

وتتدخل جوكاستا في الموقف غير منحازة لأوديب أو كريون، وتوضح أن الخطأ إنما وقع في فهم مرمى الوحي لا الوحي نفسه، وتحاول أن تدلل على ذلك بنبوءة لايوس القديمة التى قالت إنه سوف يموت بيد ابنه .. إلا أن ابنه قد هلك منذ أمد بعيد. لقد أرادت جوكاستا بذلك أن تبتعد عن الحقيقة إلا أنها اقتربت من تلك

---

[1]) نفسه، ص١١٩.
[2]) نفسه، ص١٣٠-١٣١.

الحقيقة التائهة عنهم جميعهم. ويصاب أوديب بالدهشة ويبدو عليه الذعر حين يصل إلى سمعه أن لايوس قد قتل عند ملتقى طرق ثلاثة وذلك قبل جلوس أوديب على العرش بفترة قصيرة.

وتكتمل الصورة في ذهن أوديب فيزداد ذعراً وقلقاً، ويطلب المزيد من المعرفة من جوكاستا فيسأل عن الشكل والهيئة التي كان عليها لايوس المقتول. ويتأكد بذلك أوديب من الحقيقة وتتضح لعينيه. ويبقى أمل أوديب الوحيد معلقاً بالراعي الذي بقي حياً بعد مقتل لايوس، فيرسل أوديب في طلبه فيحضر ليكتشف الحقيقة على يديه، حيث يعرف أوديب حقيقته المرة ويتأكد منها دون أدنى شك. فلا يهرب منها بل يواجهها بكل رباطة جأش، فيقول مخاطباً كريون: "صدقت يا كريون!.. وصدق الوحي الذي جئت به من معبد دلفي !.. ألتمس منك المغفرة ومن كبير الكهنة، فقد أثمت بسوء ظني فيكما، وبتوجيهي إليكما ذلك الاتهام الباطل ! .. قاتل لايوس بين أيديكم ! .. أيها الناس لن أحاول دفاعاً عنه، فاحكموا فيه بما ترون، وأنزلوا به ما يستحق من عقاب "[١]. وتحاول جوكاستا الدفاع عنه إلا أنه يرفض دفاعها. وبينما أوديب كذلك، إذا برسول من كورنثة يجيء برسالة إليه. أو بخبر يظنه ساراً، وإن كان في حقيقته مليئاً بالقسوة ومؤلماً، حيث يعلم أوديب من الرسول أن طيبة هي مسقط رأسه، وبناء عليه يتعرف أوديب السر الذي يتوق إلى معرفته.

يتعرف أوديب حقيقة أنه ابن زوجته جوكاستا ولايوس الذي قتله في الطريق. ولاتستطيع جوكاستا الصمود أمام موقف صعب جداً لم تعتده فتهم مندفعة نحو القصر، إلا أن أوديب يمنعها حتى تستمع لكلمات الراعي جميعها. وما أن تستمع إليه حتى تسقط على الأرض فاقدة الوعي، فيلتف الشعب حول جسدها. ويطلب أوديب إدخالها القصر. لينتهي الفصل الثاني بتوضيح من ترسياس يبين فيه حقيقة شعوره تجاه ما يحدث، حيث يؤكد ترسياس الأكذوبة التي نسجها، فهو نفسه الذي أوحى إلى لايوس بالتخلص من ابنه صغيراً حتى لا يقتله عندما يكبر. ويتم له ذلك وتتحقق أمنية ترسياس في أن ينفي من طيبة وريث عرشها الشرعي ليكون

---

[١]) نفسه، ص١٦٧.

العرش من نصيب رجل آخر. وهكذا تحققت رغبته، فقد أقصى الولد عن طيبة، ولكنه لم يهلك وما لبث أن عاد إليها. وقد نصب ترسياس غريباً على العرش، ولكن الغريب هو الوريث الشرعي للعرش.

وينهي ترسياس الفصل الثاني قائلاً: " اذهب بي أيها الغلام بعيداً عن هذا المكان ! ... فقد راق للسماء أن تتخذه ملعباً! ... نعم! ... إن الإله يلهو وينشئ فناً. ويصنع قصة ... قصة على أساس فكرتي ... هي بالنسبة إلى أوديب و جوكاستا مأساة ... وبالنسبة إلي أنا ملهاة! ... عليكما إذن يا صاحبي هذا القصر أن تذرفا العبرات ... وعلي أنا أن أرسل الضحكات (يضحك كالمجنون) "[١] .

تتألف أحداث **الفصل الثالث والأخير** من منظرين. تدور أحداث المنظر الأول داخل القصر حيث جوكاستا في حجرتها ملقاة على الفراش ومن حولها أوديب وأولادها. يطلب منهم أوديب أن يبتعدوا عنها قليلاً. تحرك جوكاستا أهدابها وتفزع لبقائها حية. ويطلب أوديب من أنتيغون أن تنصرف وإخوتها، وتستنكر جوكاستا وضعها الجديد، وتتمنى الموت. إلا أن أوديب يعبر لها عن حرصه التام على حياتها. وتخبره جوكاستا أن لا فائدة من البقاء، فأعداؤهما ليسوا على الأرض أو في السماء، وإنما عدوهما هو تلك الحقيقة المؤلمة التي أصر أوديب أن يكشف عنها. وهنا يطالب أوديب جوكاستا بمواجهة الواقع:

" جوكاستا: أي واقع نستطيع أن نواجه بعد اليوم ؟!.

أوديب: كياننا الواحد .. أسرتنا المتحدة .. قلوبنا المتحابة .. نفوسنا التي تعمرها المودة وتدعمها الرحمة ! .. من في مقدوره أن يهدم كل هذا البنيان ؟! .. وأي قوة في إمكانها أن تدك هذا البرج المشيد من حب .. وعطف .. وحنان!"[٢]

ويطلب أوديب منها أن تنهض: " ثقي أنه مادامت لنا قلوب فنحن صالحون للبقاء !!

جوكاستا : لم نعد نصلح للبقاء معاً.."[٣]

هنا يبدأ أوديب بالوقوف في وجه الحقيقة:

---

[١]) نفسه، ص ١٩٩.
[٢]) نفسه، ص ٢٠٦.
[٣]) نفسه، ص ٢١١.

" الحقيقة !؟ ... ماهي قوة هذه الحقيقة !؟ ... لو أنها كانت أسداً ضارياً حاد المخلب والناب لقتلته وألقيت به بعيداً عن طريقنا ... ولكنها شيء لايوجد إلا في أذهاننا.. إنها وهم ! ... إنها شبح ... إن ضربتي لا تنفذ في أحشائها ... ويدي لا تنال من كيانها ... وحش مجنح حقاً! ... رابض في الهواء ... لا نصل إليه بسلاحنا ويقتل سعادتنا بألغازه!..."[١] .

ويخرج أوديب. وتبدأ جوكاستا بإلقاء نظرة الوداع على كل ما حولها ومن حولها. وتوصي أنتيغون بأبيها خيراً إذا ما صار وحيداً، وتؤكد على وصيتها لأنتيغون، لينتهي المنظر الأول من الفصل الثالث.

يبدأ المنظر الأخير من المسرحية في الساحة أمام القصر، والجوقة تحتشد كما كانت في الفصل الثاني، ولكن يقف بينها كل من كريون والكاهن، حيث ترثي الجوقة ذلك المصير الذي آل إليه أوديب وجوكاستا.

ولا تجرؤ الجوقة الممثلة لشعب طيبة على استصدار قرار بشأن أوديب ولا يرضي ذلك ترسياس المسبب الأول لتلك المشكلة فيتهم الشعب في تفكيره بالجمود وتخبرنا الجوقة بقدوم أوديب الذي يظن أن حكماً قد استصدرته الجوقة في شأنه. لكن الكاهن يخبره بأن الشعب لم يستصدر شيئاً. ويطلب منه ألا يتراجع فيما وعد به من عقاب لقاتل لايوس. فيخبره أوديب أنه لن يتراجع، بل يطلب منه أن يذكره بنوع العقاب الذي وعد به القاتل. فيعلم أنه الموت أو النفي.

ويعلن أوديب جبنه عن مواجهة الموت، والسبب في ذلك هو حبه لأسرته. ويطلب من الكاهن أن يكون النفي من نصيبه ليرحل مع أسرته عن طيبة. ويأبى كريون رحيل أوديب وأسرته. فيعد أوديب ذلك إطالة في تعذيبه وإذلاله. ويحضر ترسياس، وبدلاً من أن يطلب أوديب منه النصح نجده يلومه أشد اللوم، ويعنفه على فعلته الشنعاء التي أوصلته إلى ذلك المصير، فيقول مخاطباً إياه: " أنت الأعمى الذي ظن أنه يبصر للناس خيراً مما تبصر لهم السماء! ... أنت الذي أردت فكانت إرادتك وبالاً على الأبرياء ... لو أنك تركت الأمور تجري كما قدر لها أن تجري طبقاً لنواميسها المرسومة ... لما كنت أنا اليوم مجرماً!..أردت أن تتحدى إرادة

---

[١]) نفسه، ص ٢١٣.

السماء فأبعدت أوديب صغيراً عن الملك ووضعت على العرش رجلاً من صنعك ... فإذا بهذا الرجل الذي وضعت، هو عين أوديب الذي أبعدت ... لطالما زهوت بإرادتك الحرة! ... نعم ... كانت لك حقاً ... إرادة حرة ... شهدت آثارها... ولكنها كانت تتحرك دائماً دون أن تعلم أوتشعر، داخل إطار من إرادة السماء[1].

يقابل ترسياس كل ذلك بالسخرية والتهكم الشديدين ثم ينصرف، لتدوي صيحة آتية من داخل القصر. وتنطلق أنتيغون من بابه لتطلب من أوديب أن يسرع إلى جوكاستا. فيتجه الجميع إلى الداخل إلا أوديب الذي تطلب منه الجوقة أن ينتظر معها ... وبينما هم كذلك إذا بخادم يخرج من القصر وفي عينيه آيات الهلع. يقف ويعلن ... يعلن موت جوكاستا ... ويصف ما حدث بالتفصيل. ويضيف أن أوديب ما أن رأى ذلك حتى انتزع مشابك ثوب جوكاستا الذهبية ... ودفعها دفعاً عنيفاً متصلاً إلى عينيه صائحاً: " لن أبكيك إلا بدموعٍ من دم "[2].

ويخرج أوديب من القصر ليعلن نيته الابتعاد عن أسوار طيبة نافياً نفسه. ويخرج كريون من القصر فيوصيه أوديب خيراً بأبنائه الذين سيتركهم له يعتني بهم بعد رحيله. ويطلب منه إجراء الطقوس الجنائزية التي تليق بدفن جوكاستا. ويطمع أوديب في طلب آخر قبل أن يرحل وهو لمس وجوه أولاده البريئة بأصابعه. وتصر أنتيغون على مرافقته لتكون عينيه اللتين يبصر بهما الأشياء، لكنه يرفض في البداية ليوافق في النهاية بعد أن تعبر له عن إيمانها المطلق ببطولته إذ تقول: " أبتاه. إنك لم تكن قط بطلاً ... مثلما أنت اليوم !. "[3].

تحليل المسرحية:

أسهم المسرح العربي بدوره في معالجة «مأساة أوديب»، ولعل أول من فعل ذلك توفيق الحكيم الذي كان من قبل قد قام بمحاولة أولى لعرض التراجيديا الإغريقية، بعد أن ألبسها لبوساً عربيّاً بهدف إحداث تزاوج بين العقليتين والأدبين عندما نشر مسرحيته «أهل الكهف» عام ١٩٣٦.

---

[1]) نفسه، ص ٢٣١- ٢٣٢.
[2]) نفسه، ص ٢٤٤.
[3]) نفسه، ص ٢٥٥.

وفي سياق الإجابة عن سؤال ((لماذا أوديب بالذات ؟)) قال الحكيم في مقدمة مسرحيته ((الملك أوديب)): " ذلك أنيّ قد تأملتها طويلاً فأبصرت فيها شيئاً لم يخطر على بال سوفوكليس، أبصرت فيها صراعاً، لا بين الإنسان والقدر فقط كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفيّ الذي قام في مسرحية ((أهل الكهف))! هذا الصراع لم يكن بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا، بل هي حرب أخرى خفية قلّ من التفت إليها، حرب بين الواقع وبين الحقيقة "[١].

إنّ هذه المقولة تؤكد أنّ الحكيم لم يتعامل مع الأسطورة الإغريقية تعاملاً سلبيّاً يقوم على الاستنساخ والمحاكاة دون تغيير أو إضافة، بل تعامل بصورة إيجابية؛ فقد ولّد ونحت من صراع الإنسان والقدر الذي بنى عليه سوفوكليس مسرحيته ((أوديب ملكاً)) صراعاً جديداً عدّه الحكيم مستحدثاً وصنيعة خاطره وتأمله، فإذا هو صراع يجري بين الحقيقة والواقع.

إذن انبثقت إضافة الحكيم إلى أسطورة أوديب سوفوكليس من نحت صراع جديد يعانيه البطل التراجيدي أوديب هو بين واقعه وحقيقته؛ واقعه زوجاً لجوكستا وحقيقته ابناً لها، واقعه قاتلاً لرجل ما وحقيقته قاتلاً لأبيه، واقعه أباً لأبنائه وحقيقته أخاً لهم، وعلى هذا الأساس يتأكد التفارق الجذريّ بين أوديب الإغريقي، وأوديب العربي في نوعية الصراع التراجيدي.

وهذا الفارق في الصراع التراجيدي بين ((الأوديبين)) يوازيه أيضاً تباعد بين ماهية الأسطورة الأصل وأسطورة الحكيم المستحدثة، إذ إن أسطورة أوديب سوفوكليس هي تراجيديا الإنسان المنسحق أمام القدر الصارم، بينما تراجيديا الحكيم هي تراجيديا الإنسان المنسحق أمام الحقيقة لأنّ " أقوى خصم للإنسان دائما هو شبح ... شبح يطلق عليه اسم الحقيقة "[٢].

---

[١]) توفيق الحكيم، الملك أوديب (مقدمة المسرحية)، ص٤٢-٤٣.
[٢]) نفسه، ص٤٣.

هكذا يتأكد التباعد الجذري بين الأوديبين: فمأساة أوديب سوفوكليس من تدبير الآلهة، ومأساة أوديب الحكيم من ذات البطل بحكم عقلانيته المتطرّفة، وإذا كان أوديب سوفوكليس مسيّراً يتوهم الحريّة فإن أوديب الحكيم مخيّر لتوفّر فرص الخلاص من المأساة له، لكنّه رفضها. فإن كان أوديب سوفوكليس يسير ضرورة نحو قدره المحتوم فإن أوديب الحكيم يسير اختياراً نحو اكتشاف فظاعة الحقيقة. إنّ أسطورة أوديب سوفوكليس هي أسطورة البطل الهارب من قدره، بينما أسطورة أوديب الحكيم هي أسطورة الإنسان الباحث عن مأساته، أو أسطورة الإنسان العاشق للحقيقة والجلاّد لنفسه.

فالذي انتهى بأوديب الحكيم إلى المأساة ثقته المفرطة في عقله وقدرته على كشف الحقائق ولكنّ هذه العقلانية المتطرّفة حتى الشّذوذ تنتهي به إلى كشف جرائم نفسه. فأوديب هو الذي أصرّ على الاضطلاع بالبحث عن الحقيقة إصراراً لا يعرف اللّين على الرغم من توفّر فرص الخلاص من المأساة، فهو لم يذعن للوحي الذي سمّاه قاتلاً ليقلب الوحي مؤامرة بشرية على عرشه السياسي، حيث قال موجهاً الخطاب إلى الكاهن: "أمازلت أيها الكاهن الخائن تسمّي هذه المؤامرة وحياً من السماء؟"[1].

وهو الذي أعرض عن تحذير ترسياس الذي دعاه إلى عدم العبث بقناع الحقيقة حينما قال له: " حذار يا أوديب. حذار! ما أشدّ خوفي أن تعبث أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وعينيها .. دعك يا أوديب من الحقيقة لا تتحدّاها "[2].

وهو الذي رفض رجاء جوكاستا التي طلبت منه إيقاف التحقيق حفاظاً على السعادة العائلية حينما قالت له: " لا ... لا أوديب! لا تحفر كل هذا الحفر بحثاً عن سرّ... إنما أنت تحفر الآن قبر سعادتك! أتوسّل إليك أن تكفّ ... إني خائفة ... إن لعنة أبديّة تتجمّع لتنقضّ على رؤوسنا ... بحقّ السماء كفّ يا أوديب؟! "[3].

---

[1]) نفسه، ص١٣١.
[2]) نفسه، ص٨٣.
[3]) نفسه، ص١٨٢.

وهو الذي رفض هديّة عرش كورنثة التي حملها الرّسول إليه حينما قال: " أهل كورنثة يهدون إليك التحيّة، ويسألونك أن تكون عليهم ملكاً "[١]. خاصّة وأنّ هذه الهدية تأتي قبل لحظة الكشف التراجيدي، أي قبل أن يعي أوديب الحقيقة البشعة وهو أيضاً الذي رفض توسّلات الراعي الذي طلب أن يعفيه أوديب من الكشف عن السرّ في قوله: " ويلاه ...! ويلاه ...! أستحلفك بالسماء يا مولاي أن تكّف عن سؤالي"[٢]. مثلما كان أوديب قد رفض الاستقرار وطلب رحلة البحث عندما وعى أنه لقيط حتى إنّ خروجه من كورنثة يعد خروجاً تراجيدياً لأنه ذهاب نحو المأساة .

إن تجاوز أو رفض أوديب الحكيم فرص الخلاص هذه يؤكد عقلانيته المتطرّفة وتساميه عن هذه الفرص، ويؤكد مسؤوليته وحرّيته في الآن نفسه، فانتفت عنه بذلك صفة التسيير التي ميّزت بطل الإغريق. ولعلّ أبلغ شاهد يؤكد تطّرف عقلانية البطل قوله: "سأمضي في بحثي عن حقيقتي ... تلك رغبة أقوى منّي ... ولا يستطيع أحد أن يحول بيني وبين رغبتي في أن أعرف من أنا ومن أكون؟ "[٣].

وهكذا كانت عقلانية أوديب الحكيم تدفعه باستمرار نحو اكتشاف الحقيقة وكلما اكتشف بعضاً منها سعى إلى المزيد، وأغراه ذلك بالمضي في الطريق إلى النهاية، فلمّا انتهى إلى الحقيقة كاملة عرف بعد فوات الأوان كم كان غبيّاً حيث قال: " حقّا ليتني ما عرفتها ... وهل كنت أتخيّل أنّها بهذا الهول؟ وهل كان يخطر لي أنّها شيء يقضي على هنائي؟ الآن فقط أدركت بعد أن انتقمت منّي ... لأني عبثت بنقابها "[٤].

لئن كانت غاية الحكيم المركزّية في مسرحيته بيان انسحاق الإنسان أمام الحقيقة من خلال الصراع الذي استخدمه، فإنّه مع ذلك حافظ على الصراع الموجود عند سوفوكليس وهو الصراع بين الإنسان والقدر، لكنّه في المسرحيّة

[١]) نفسه، ص١٧٢.
[٢]) نفسه، ص١٩٥.
[٣]) نفسه، ص١٨٣.
[٤]) نفسه، ص١٩٨.

ثانويّ ولا يضطلع به أوديب وإنمّا هو بين ترسياس والقدر. وفي سياق التأكيد على توفّر هذا الصراع في مسرحيته، يقول الحكيم في مقدّمته النظرية: " لقد رأيت أنا أيضاً في قصّة أوديب تحدياً من الإنسان للإله أو القوى الخفيّة، ولقد أظهرت هذا التحدي على نحو أبرز "[١].

إن غاية الحكيم من الحفاظ على الصراع بين الإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية من خلال شخصية ترسياس هي بيان عواقب التطاول ومحاولة تجاوز الرتبة أو المنزلة البشرية، ويتضح ذلك من قول ترسياس: " أنا لا أرى شيئاً، ولا أبصر في الوجود إلا إرادتنا، لقد أردت فكنت أنا الإله "[٢]. وإيماناً منه بإرادته الإنسانية القادرة على التحكّم في مصير طيبة وقدرها، اختلق ترسياس قصّة النبوءة المشؤومة، نبوءة الابن الذي قتل أباه التي أبعد بموجبها أوديب الطفل والوريث الشرعيّ للعرش عن ملكه ليلقيه أبوه إيماناً بالنّبوءة إلى الهلاك، مثلما اختلق قصة الوحش أبي الهول حتى يبعد كريون باعتباره ينتمي إلى العائلة الملكية عن العرش أيضاً. وفي سياق توهّم القدرة والنجاح، ثمَّ الارتقاء إلى رتبة الإله والتشبه به قال ترسياس لأوديب: " أنت لا تنكر أنّي قد نجحت .. وما أنت على هذا العرش إلاّ من آيات إرادتي "[٣].

ولمّا كانت رؤية الحكيم الذهنية وخلفيتّه الفلسفيّة شرقيّة لا تؤمن بألوهيّة الإنسان، وإنّما بخضوعه لقوى مفارقة له وأنّ إرادة الإنسان حرّة ولكن في حدود خاصة فإنّه في مسرحيته عبث بترسياس وسخر من إرادته وفجعه في غروره ونرجسيتّه وتألهه، ليثبت له أنه لم يكن سوى دمية القدر، حيث تركه الحكيم يتمتّع بآيات خلقه سبع عشرة سنة ثم صعقه بالحقيقة: أوديب الذي أدخله إلى طيبة ملكاً وبطلاً أسطورياً هو نفسه أوديب الطفل الرضيع الذي بالنبوءة المشؤومة ألقاه إلى الهلاك والموت من أجل تحقيق غاياته السياسية. وهذه الغايات السياسية تجلّت في قوله مفترضاً الخطاب موجهاً للشعب: " إنّما أردت أن أطوي صفحة الملك في هذه الأسرة العريقة، لأجعلكم أنتم تختارون لكم ملكاً من عرض الطريق مجرداً من

[١]) نفسه، مقدمة المسرحية، ص٤٨.
[٢]) نفسه، ص ٨٣.
[٣]) نفسه، ص ٨٥.

الحسب والنسب، لا سند له إلاّ خدمته لكم ولا لقب له إلاّ بطولته فيكم، ذلك أنه لا توجد في أرضكم ولاينبغي أن توجد إلاّ إرادتكم أنتم "[١].

إنّ انتهاء الحكم في عائلة لايوس باعتباره غاية لإرادة ترسياس المتألهّة لم يكن إلا وهماً، لأن الحكم ظلّ في العائلة نفسها وللوريث الشرعي الذي هيّأ له ترسياس نفسه العودة بقصة الوحش أبي الهول، وتلك هي الصورة الأرقى لقسوة القدر وسخريته. فقد اقتص القدر من ترسياس وهاهو أوديب يعبر عن هذا الموقف بقوله مخاطباً ترسياس: " نعم! لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة! أنت يا من ظننت أنّك تناصبها حرباً ... وضربت ضربتك، ولكن الإله اكتفى بأن هزأ بك ولطمك على عينك العمياء لتبصر حمقك وغرورك "[٢].

وفي سياق إحساس ترسياس بقسوة القدر وعنف سخريته منه يقول موجهاً الحديث إلى غلامه: " اذهب بي إلى الإله لأسأله متى أعدّ سخريته ودبرّها ؟ ... اصعد بي إلى السماء أيهّا الغلام وأدخلني على الإله لأعلم هل هو يضحك الساعة حقّا منّي "[٣].

لقد اختار الحكيم لترسياس نهاية جمعت بين المرارة والسخرية، بين المأساة والملهاة، بل إن الحكيم إذا كان قد اختار لترسياس عمى البصر دلالة على عمى البصيرة فإنّه انتهى به مبصراً إبصاراً مجازياً يعرف من خلاله عبثية تألهه وتوهمه القدرة على تغيير مصير طيبة، حيث قال ترسياس مؤكداً وعيه بمحدودية إرادته أمام الإرادة الإلهية: " إليك عنّي أيّها الغلام! أرى الآن طريقي .. لقد لطمني الإله على عيني فأبصرت "[٤]. بل إنّ توفيق الحكيم جعل ترسياس قريباً من الجنون، يسمع أبداً «الضحك المقدس» الساخر يطن في أذنيه، حيث يمشي مردداً: " ما هذا اللغط حولي؟ أكاد لا أسمع شيئاً من حديث الناس .. أذني ممتلئة بضحكات آتية من أعلى!"[٥].

إنّ هذه الصعقة الرّبانية أو القدرية التي حلّت بترسياس أراد بها الحكيم بيان

[١]) نفسه، ص٨٤-٨٥.
[٢]) نفسه، ص٢٣٣-٢٣٤.
[٣]) نفسه، ص٢٣٧.
[٤]) نفسه، ص٢٣٠.
[٥]) نفسه، ص٢٣٣.

أنّ كل محاولة لتجاوز المنزلة الإنسانية نحو التأله هي محاولة عبثية مصيرها الفشل القاتل شأن ما انتهى إليه ترسياس وحيداً مجنوناً، وموضع سخرية القدر.

يقول الحكيم في مقدمة المسرحية: " وبعد .. فإنني لست أدري ما صنعت بهذه التراجيديا؟ هل أحسنت بإقدامي هذا أو أسأت؟ وهل يسيغها الأدب العربي على هذا الوضع ؟ لقد حاولت .. وهذا كل ما أملك! "[١].

صفوة القول، لقد نحت الحكيم صراعاً جديداً يعانيه بطل الإغريق، وحافظ مع ترسياس على صراع الإرادتين المتفارقتين، ودفع شخصياته في الصراع. ومهما اختلفت مستويات التحدّي بين الإيجابية والسلبية، بين المحاولة والاستسلام فإنهّا اتّحدت في النهاية وهي الهزيمة. لقد جسّدت وحدة النهاية صورة للتراجيديا الجماعية والهزيمة المشتركة، وانغلاق المسرحيّة على الهزيمة، على الرغم مما سعى إليه الحكيم من مكافأة بطله أوديب بمحافظته له على صورته البطوليّة في ذهن أبنائه وذهن شعبه اعترافاً له بفضل محاولاته، وهذا تقليد لدى الحكيم " ينتهي الصراع بين الحقيقة والواقع إلى صورة الصراع العامة المألوفة عند الحكيم؛ الصراع بين العقل والقلب. وغاية هذا الصراع أن تعصف الحقيقة بالواقع وينتصر العقل على القلب "[٢].

---

[١]) نفسه، ص٥٤.
[٢]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص١١٤.

٢ – (مأساة أوديب) لعلي أحمد باكثير

لئن كان توفيق الحكيم في سبيل أن يجرد المأساة من خرافتها جعل إنساناً– وليس وحيَ دلفي– هو الذي يوجه سير الأحداث في بدايتها وإن أفلتت منه في نهايتها بل انتهت إلى عكس ماكان يريد تماماً، وعزا ذلك إلى ما كان يطمح إليه ترسياس من مجد وطموح، فإن علي أحمد باكثير في مسرحية «مأساة أوديب» كان أكثر إمعانا في تجريد المسرحية من خرافتها، إذ جعل الكاهن الأكبر لوكسياس يخلق نبوءته ثم يعمل على تحقيقها بتدبيره ومكره إلى أن تحققت من بدايتها إلى نهايتها.

عرض ملخص للمسرحية:

الفصل الأول:

يرفع الستار في المشهد الأول عن جوكاستا وكريون فنسمعهما يتحدثان عن الوباء الذي يجتاح المدينة ويفتك بأهلها حتى إن من لم يمت بالوباء مات من قلة الغذاء.

والشعب يعاني من هذه المصيبة ويعرب المتحدثان عن رجائهما في أن يلبي الملك رغبة شعبه فيرسل من يستفتي معبد دلفي في هذه النازلة، لعل الإله يكشف عنهم هذا البلاء. ولكن أوديب لا يؤمن بالمعبد ولا بالإله، ويعمل على مصادرة أموال المعبد وترى جوكاستا أن في هذه المصادرة خطراً على الملك فكلمة من الكاهن الأكبر كافية أن تثير الشعب، و يشتد البلاء، ويلح الشعب في استفتاء المعبد. وأوديب لا يرى في هذا الاستفتاء إلا أنه ... " قول يرسله عاجز مأفون إلى إله أعجز "(١). ويخرج كريون فتحدث الملكةُ الملكَ بخوفها من أن يعلن الكاهن الأكبر – إذا استمر الملك في محاربته – الحقيقة الهائلة للشعب، وهي أن أوديب هو قاتل لايوس ملك طيبة السابق، وزوج جوكاستا قبل أوديب، ويستطردان في الحديث فيسألها:

" أوديب: ألم يحزنك ياجوكاستا مقتله قط؟.

---

(١) علي أحمد باكثير، مأساة أوديب، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٧٧، ص٩.

جوكاستا: بلى يا أوديب! أحزنني ذلك برهة إلى أن شاءت الأقدار فعوضتني خيراً منه.

أوديب: ألم تشعري بأي حرج قط من زواجك بعده بمن قتله؟.

جوكاستا: تلك مشيئة القدر لا حيلة لي فيها، فمن يدري لعل القدر أراد عقاب لايوس على أنه قتل طفله البريء خشية أن يقتله ذلك الطفل، ويتزوجني كما زعمت تلك النبوءة الهوجاء فسلط عليه من قتله وتزوج امرأته جزاء وفاقاً "[١].

ويدخل كريون معلناً قدوم ترسياس وهو الكاهن القديم الذي طرد من المعبد. فيرحب به أوديب ويختلي به استجابة لرغبته. ويبدأ الحديث في مناقشة حول الإله الذي ينكر أوديب وجوده. وكان يتوقع أن يكون ترسياس مثله، لكن ترسياس يقول إنه مؤمن بالإله وإن الكهنة طردوه لأنه كان يأخذ عليهم تكالبهم على المال، وإنه جاء اليوم ليؤيد أوديب في عزمه على مصادرة أموال المعبد وتوزيعها على الشعب. ويدلل أوديب على فساد الاعتقاد في الإله بأنه يوحي بالشر فيقول: " ... أوحى بهذا الشر إلهكم يوماً إذ زعم وحيه الكاذب لسلفي لايوس أن سيولد له غلام شقي يقتل والده ويتزوج من والدته. فدفعه بذلك إلى التخلص من ولده. أفماعندك بهذا علم؟ "[٢]، وهنا يُصَرِّح له ترسياس بأنه يعرف هذه الوقائع، كما يعرف أسرار الكهنة بواسطة أعوانه المنبثين بينهم ويقول: إن لوكسياس وهو الكاهن الأكبر هو الذي دبرها من نفسه لا من وحي الإله وعمل على تحقيقها بتدبيره ومكره حتى «تحققت» فيرتاع أوديب ويقول: " تحققت.

ترسياس: نعم.

أوديب: ويلك ما تقول؟ هل تعني أن ما تنبأ به ذلك الوحي الباطل قد وقع؟ ".[٣]

وتستمر المناقشة بينهما حتى يقول أوديب: " ويلك لا تجادلني فيما لا تعلم .. إنك لا تعرف قاتل لايوس، وإلا لكففت عن هذا اللغو!

ترسياس: بل أعرفه يا أوديب كما تعرفه أنت وكما يعرفه الكاهن الأكبر وتعرفه الملكة جوكاستا.

---

[١]) نفسه، ص١٣-١٤.
[٢]) نفسه، ص٢٤.
[٣]) نفسه، ص٢٦.

أوديب: من هو ؟

ترسياس: أنت! "[١]

ويثور أوديب على ترسياس ويتهمه بأنه من أنصار الكهنة، ثم يجنح إلى الهدوء ليسمع منه تفاصيل ما دبره الكاهن الأكبـــر، وذلك أن لايوس لما ولد له الطفل بعث به مع الراعي ليقتله في البرية وأوعز الكاهن إلى الراعي بأن لا يقتله وبأن يسلمه لراع آخر من كورنثة. ويتبناه بوليبوس حتى يكبر وهو يعتقد أنه أبوه، ثم أوعز الكاهن إلى شاب استثاره أوديب في مجلس شراب وطعن في نسبه حتى دفعه إلى استشارة معبد دلفي، وأفتاه الكاهن بأنه ابن لايوس و جوكاستا وأنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه.

" أوديب : هذا حق .. ولكن كيف عرفت ذلك؟

ترسياس: ألم أقل لك آنفاً إن لي عيوناً في المعبد ينقلون لي كل شيء. إني أعرف كل كلمة قالها الكاهن الأكبر لك.

أوديب: قل لي ماذا صنع بعد ذلك ؟

ترسياس: جعل يحذرك أن تذهب إلى طيبة لكي يغريك بالذهاب إليها .. فقصدت أنت إلى طيبة لتتحدى تلك النبوءة، و تقبل رأس أبيك بدلاً من أن تقتله ... فاعترضك لايوس في طريقك ... و كان لوكسياس قد أرسل إلى لايوس من أخبره بقصة نجاتك من القتل وبأنك قاصد إلى طيبة لتقتله .. فإن شاء النجاة فليعترضك دون طيبة وليقتلك قبل أن تقتله "[٢]. و كان اللقاء ثم قتلك أباك. وعدت مرة ثانية إلى كورنثة فحذرك الكاهن من الذهاب إلى طيبة حتى لا تتزوج من أمك، وجعل ينعت لك جمالها، وأنك إذا رأيتها فستقع حتماً في حبها وذلك ليغريك. وبقية تدبيره أنك ذهبت إلى طيبة التي كانت في فزع من أبي الهول المزعوم فما هو إلا دمية من صنع الكاهن و بداخلها أحدهم يلقي الألغاز، و يقتل من يعجز عن حلها. وجزعت طيبة وجعلت جائزة من يقتله أن يتولى طيبة و يتزوج ملكتها، وكان

[١]) نفسه، ص٢٨.
[٢]) نفسه، ص٣١-٣٢.

التدبير أن ينصرع الكاهن داخل الدمية حينما يلقى أوديب، وكان أن ظفر أوديب بالجائزة.

وما إن ينتهي ترسياس من حديثه حتى يغشى على أوديب وينتهي الفصل الأول وهم يسعفونه، وترسياس يقول: " يا ويح أوديب ... لطالما سعى مفتوح العينين وهو نائم، فلما استيقظ أغمض عينيه "[١]. ويؤكد ترسياس أن الكاهن الأكبر دبر هذه النبوءة وقبض الثمن من ملك كورنثة الذي لم ينجب أطفالاً، ولا يريد أن يكون لخصمه لايوس وريث دونه.

في المشهد الثاني نرى أوديب وترسياس. وأوديب بحالة حزن شديد، ويتمنى لو أن الغشية التي لحقته أمس كانت القاضية. وترسياس يواسيه، فيسأله أوديب عن مصير الأولاد وهل سيعترف أمام الجميع بأن جوكاستا لم تعد زوجته، وأنها الآن أمه؟ وكيف سيواجه الناس بهذه الفضيحة؟ فيقول ترسياس: " إن إعلان الفضيحة سيكون كفارة لأن الكهنة سيستغلونها في إثارة الشعب ما لم يعدل عن مصادرة أموال المعبد "[٢]. ويقول كريون في جموع الشعب لأوديب: " إن أهل طيبة جاؤوا يتوسلون إليك أن تبعثني إلى معبد دلفي لأستخبره في أمر هذه النازلة التي أكلت الأخضر واليابس "[٣]. ويرفض أوديب ولكنه يقبل بعد استشارة ترسياس ريثما يتم له تنفيذ عزمه، فيأمر أوديب باستخارة المعبد ويخرج مع كريون. وتدخل جوكاستا مع كريون، وتقول له إن زوجها ينظر إليها الآن نظرة غريبة، ويخرج كريون ويدخل بعده أوديب، وما أن يرى جوكاستا حتى يتقدم نحوها:

" أوديب : (بصوت مرتجف) جوكاستا .. أمي!

جوكاستا: أمك! مابالها يا حبيبي؟ ماذا بأمك؟

أوديب: شاقني أن أراها يا جوكاستا! "[٤]

ويحاول أن يصارحها بكونها أمه لكن لسانه ينعقد فتأتي له بأولاده الأربعة ليسروا عنه.

---

[١]) نفسه، ص٣٧.
[٢]) نفسه، ص٤٩.
[٣]) نفسه، ص٥٢.
[٤]) نفسه، ص ٥٧.

الفصل الثاني:

في هذا الفصل تبدو جوكاستا وهي تنتظر ترسياس. وعند حضوره بناءً على طلبها تطلب منه أن يصلح ما أفسده حتى جعل زوجها يهجرها ويؤمن بالخرافة التي كان يكذبها دائماً، فيقول ترسياس: " لكنها ليست خرافة ياجوكاستا إنها الحقيقة. ولئن كذب بها أوديب من قبل فقد آمن بها اليوم بعدما جاءته البينات "[١]. ويرحل ترسياس ليدخل أوديب ويخاطبها:

" أوديب: أماه حنانيك يا أماه!

جوكاستا: اسكت ويلك. كيف تعود إلى هذه الكلمة اللعينة؟ ألم أقل لك يوم أسمعتنيها أول مرة لا أسمعنّها منك أبداً.

أوديب: أنت أمي يا جوكاستا ... أمي التي ولدتني من صلب لايوس "[٢].

ويحاول أوديب أن يقنعها بالحقيقة المؤلمة ولكنها تنكر ذلك قائلة: " لو شهدت السماوات والأرض ... لو شهدت الجبال والبحار والدواب والشجر ... لو شهد الخلق أجمعون ... لو شهدت الآلهة كلها أنك ابني من لايوس لكذبتهم جميعاً ولبقيت عندي زوجي أوديب الحبيب "[٣].

ويغشى على جوكاستا ثم تفيق وتخرج ثائرة. ويدخل ترسياس ثم بعده كريون مع الكاهن الأكبر الذي يحمل بنفسه وحي الآلهة، ويلجأ الكاهن الأكبر إلى المساومة إذ يطلب من أوديب أن يرجع عما اعتزمه من مصادرة أموال المعبد مقابل السكوت عن الفضيحة. ويقابله أوديب لكنه يرفض بشدة وتسمع جوكاستا ما يدور فتدخل:

" جوكاستا: ارحمني يا أوديب ... ارحم أولادك ارحم أكبادك الصغار ... ارحم نفسك! .. أما تسمعني؟

أوديب: بلى يا أماه، ولكن السماء تصيح بي: يا أوديب ارحم شعبك! "[٤]

وهنا يخرج الكاهن الأكبر ليعلن الوحي للشعب: " اسمعوا الآن وحي أبولو! إن في قصر ملككم هذا رجلاً سفك دم أبيه، وانتهك عرض أمه! وهو قاتل الملك لايوس!

---

[١]) نفسه، ص٦٥.
[٢]) نفسه، ص٧١.
[٣]) نفسه، ص٧٣.
[٤]) نفسه، ص٩٩.

ولن يرفع العذاب عن طيبة حتى تقتصوا من قاتل لايوس، وتطهروا مدينتكم من ذلك الرجس! "[1]

وما أن تسمع جوكاستا ذلك حتى تنطلق لحجرتها وتشنق نفسها بحبل غليظ ويحاول أوديب أن يفقأ عينيه، فيمنعه كريون ويحذره ترسياس من التخلي عن شعبه قائلاً: " كلا يا أوديب، بل أنت الكوثر الطهور الذي سيغسل الرجس عن طيبة ويكشف عن أهلها العذاب، هذا يومك يا أوديب ... هذا يوم الحساب ... هذا يوم الفصل ... هذا يوم طيبة ... هذا يوم الإله! "[2]

الفصل الثالث:

مكون من مشهدين. تقع حوادث المشهد الأول أمام قصر الملك حيث يجلس أوديب وترسياس وكريون في جانب، ويجلس في الجانب الآخر الكاهن الأكبر وحاشيته، والشعب أمامهم يطالب بتطهير المدينة من القاتل دون أن يعرف من هو. ويسخط على أوديب عندما يعرف أنه هو القاتل الذي تزوج من أمه وقتل أباه. ولكن ترسياس يقف متكلماً ليعلن أن الوحي من تدبير الكاهن الأكبر وليس من عند الإله. وكان ترسياس وأوديب قد دبرا الأمر بحيث ينكشف للشعب تدبير لوكسياس. وعند ما يجد لوكسياس أن أمره انكشف يعلن لطيبة رجوع أبي الهول. وينزل أبو الهول يحاول افتراس الكافرين بالإله، ولكن أوديب يصرعه مرة أخرى. وهنا يشترك كهنة لوكسياس في كشف دجله وألاعيبه. ويأمر أوديب بأن يلقى بالكاهن الأكبر في (قمة جبل كيثايرون) لا يبرحها حتى الممات. وتوزع أموال المعبد وأملاكه على الشعب.

في المشهد الثاني نرى أوديب يرسل البصر من القصر نحو المدينة الهاجعة ويحدث نفسه حديثاً ندرك منه أن أزمته النفسية قد أرّقته ويبكي ثم يكفكف دمعه قائلاً:

---

[1]) نفسه، ص١٠٠.
[2]) نفسه، ص١١١.

" ياويلتاه .. كيف أبكي على ماض كله فسوق ودنس؟ واشقائي .. ألتفت إلى أمسي فيروعني الإثم والعار وأنظر إلى يومي فأجد الحسرة والألم والندم، وأستطلع غدي فلا أرى غير اليأس والقنوط "[1]. وتقبل عليه ابنته الكبرى أنتيغون لتقول له:

" لقد شعرت يا أبت أنك مقدم على أمر فبتّ الليلة يقظى، فلما أحسست بلل الدمع على خدي من قبلتك أيقنت أن ما حدثني به قلبي كان حقاً. فبحق حبي لك خذني معك يا أبي، ولا تتركني، فأنا لا أستطيع أن أعيش بعيداً عنك.

أوديب: ويحك هذه رحلة طويلة وشاقة يا أنتيغون!

أنتيغون: سأحتمل كل شيء معك، سأحتمل الجوع والظمأ والحر والبرد والظلام والرياح والمطر .. سأكون عوناً لك ياأبي ولا أكون كَلاً عليك.

أوديب: يا بنتي الحبيبة ... إني سأهيم على وجهي في القفار وفي الجبال وقد يلقاني حتفي في الطريق.

أنتيغون: لا ضر يا أبتاه. لأن ألقى حتفي معك أهون عندي من أن أموت هنا كمداً عليك "[2].

ويرحل أوديب مع ابنته بعد أن يودع ترسياس قائلاً: " تذكر .. إن مع اليأس لأملاً .. وإن مع الماضي لمستقبلاً. أنا الماضي يا ترسياس فلأخل الطريق للمستقبل! وأنا اليأس يا ترسياس فلأمض ليجيء الأمل! وأنا بخير ياترسياس ما كانت طيبة بخير! "[3].

تحليل المسرحية:

لقد استطاع باكثير أن يقدم مسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس بحلة جديدة، حيث نجد الأسطورة القديمة تجعل نبوءة العراف وحياً صادقاً من الإله أبولو، فأوديب يصارع الإرادة الإلهية حين يقع القضاء المقدر الذي لاتدبير فيه لمخلوق. ونجد أن موضوع سوفوكليس هو موضوع القدر القاسي الذي يصرع من يقف في طريقه، ويعمل الإنسان جاهداً على التخلص منه فلا يستطيع ويقع صريعاً تعبث به

[1]) نفسه، ص١٧٩.
[2]) نفسه، ص١٨٠.
[3]) نفسه، ص١٨٧.

الأقدار. لقد بنى باكثير تفسيراً جديداً للأسطورة، وهو تفسير واقعي واستخدمها في غرض واقعي من أغراض الأدب في المجتمعات الحديثة.

ولكن كيف استطاع باكثير أن يخلص الأسطورة من هذه الأفكار التي تتعارض مع التصور الإسلامي والعقيدة الإسلامية الصحيحة؟

قدَّم باكثير لهذه المسرحية – كعادته في معظم أعماله الأدبية – بآية من القرآن الكريم، هي قوله تعالى: " ولا تتَّبِعوا خُطُواتِ الشَّيطانِ إنَّهُ لكم عدوٌ مُبين * إنَّما يأمُرُكُم بالسُّوءِ والفحشاءِ وأن تقولوا على اللَّهِ مالا تعلمون ".[البقرة: ١٦٨–١٦٩] لتكون تلخيصاً لفكرة المسرحية. " وفي ضوء المعنى الذي اشتملت عليه هذه الآية الكريمة تشكلت الصورة الجديدة للمسرحية "[١].

إذاً فالصراع لم يكن بين أوديب والآلهة، لأنه لم يكن هناك آلهة، بل إله واحد كامل لا يحمل حقداً للبشر[٢].

وفي المسرحية صراعات أخرى ثانوية بين أوديب وجوكاستا. بين من يهتم بالحقيقة وهي الأبقى، ومن تهتم بالواقع وتحرص على أن تعيش فيه محاطة بهالات من الأكاذيب والأسرار التي تبذل قصارى جهدها لتجعلها في منطقة الظل. فهي تسترضي كبير الكهنة بالمال حتى تنفد خزينة الدولة. وهي تؤثر سعادتها على مواجهة الحقيقة. وعندما تجبر على مواجهة الحقيقة فهي تفضل الهروب من كل ذلك بالانتحار شنقاً.

استطاع باكثير أن يحقق معنيين إسلاميين من خلال الصراع في هذه المسرحية. " المعنى الأول يتحقق في الحملة على الكهانة والكهان، وكل تدليس باسم الدين يفسد على الناس حياتهم، ويتولى أوديب – بطبيعة الحال – هذه الحملة "[٣]. " والمعنى الثاني يرتبط بمشكلة المسرحية في مجملها وهي مشكلة القضاء والقدر، والحرية والاختيار، وما يتصل بذلك من العدالة الإلهية "[٤]. "

---

[١]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب العربي المعاصر، ص١٢٤.
[٢]) نفسه، ص١٢٦.
[٣]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب العربي المعاصر، ص١٢٨.
[٤]) نفسه، ص١٢٩

فالكاهن الأكبر كان مختاراً حين دبَّر مؤامرته، وهو لذلك لا بد أن يُسأل عن نتيجة هذا الاختيار "[1]. والإنسان يختار فيكون اختياره هو القدر:

" أوديب : أنا اليوم .. الآن .. الساعة مختار، أقدر أن أقولها وأقدر أن لا أقولها، فيا ليت شعري أي هذين القدر؟ إن قلتُها كان هذا هو القدر وإن لم أقلها كان هذا هو القدر. ولكن لا أدري الآن ... لا أعرف الساعة أيهما ... هو القدر. بل إني أدري ذلك .. إن القدر الآن لمطوي في يميني: في يدي أن أجعله نعم، وفي يدي أن أجعله لا ... إذن فلأعلن لها الحقيقة الآن وليكن هذا هو القدر. لأقولن لجوكاستا: أنت أمي ... أمي التي ولدتني من صلب لايوس! (يتوجه نحو الباب الثاني وهو ينادي في قلق واضطراب) جوكاستا ! جوكاستا! "[2].

فأوديب كان إنساناً مريداً عاقلاً حراً في اختيار ما يصنع وما يدع. "وكان يستطيع أن يفضي إلى الناس في طيبة منذ البداية بقضيته قبل أن ينصبوه ملكاً، ولكنه – كما يدلنا سياق المسرحية – لم يجد فرصة، لأن الكاهن كان قد أحكم الخطة. ولو بسط أوديب للناس قضيته فانتهوا فيها وفيه إلى رأي لما تزوج أمه، ولاكتُفي منه بالتكفير عن قتل أبيه خطأ. ولكن أوديب لم يصنع هذا. وهنا نجد الباب الضيق الذي أدان به باكثير أوديبه، فقد كان حراً في اختياره حين آثر السكوت ولم يبصِّر الناس بموقفه منذ البداية "[3].

وهكذا أدار باكثير – ببراعة فائقة – شخوص مسرحيته وأحداثها حول هذين المحورين: فهناك إله واحد عادل حكيم وما سواه باطل، وهناك الإنسان المريد القادر العاقل الحر في اختياره المسؤول عن نتائج أعماله. وليس بين هذا الإله وذلك الإنسان أي صراع لأنه لا يريد للإنسان إلا الخير. أما الصراع الحقيقي الذي يجب على الإنسان أن يخوضه فهو ذلك الصراع بين الحقيقة والوهم، أو بين الواقع الملموس والخرافة الغيبية. وقد خاض أوديب هذه المعركة وانتصر للحقيقة والواقع. وهذه هي الغاية .

---

[1]) نفسه، ص١٣٠، وعلي أحمد باكثير، مأساة أوديب ص٤٣-٤٤.
[2]) علي أحمد باكثير، مأساة أوديب ، ص٦٠.
[3]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب العربي المعاصر، ص١٣٢.

كان من دواعي تأليف باكثير لمسرحية أوديب ما حل بالعرب من ذل إثر نكبة عام ١٩٤٨م، ولندع المؤلف نفسه يحدثنا كيف حدث ذلك: " كان ذلك على أثر حرب فلسطين التي انتهت بانتصار اليهود على الجيوش العربية مجتمعة، فقد انتابني إذ ذاك شعور باليأس والقنوط من مستقبل الأمة العربية وبالخزي والهوان مما أصابها. أحسستُ أن كل كرامة لها قد ديست بالأقدام فلم تبق لها كرامة تُصان. وظللتُ زمناً أرزح تحت هذا الألم الممض الثقيل ولا أدري كيف أنفِّسُ عنه. ولعل ذهني في خلال ذلك كان يبحث عن الموضوع دون أن أشعر ثم اهتدى إليه ذات يوم دون أن أشعر أيضاً، إذ تذكرتُ فجأة تلك الأسطورة اليونانية التي خلَّدها سوفوكليس في مسرحيته الرائعة «أوديب ملكاً» فأحسستُ أن فيها لا في غيرها يمكن أن أجد المتنفس الذي أنشده. ولعلكم تعجبون من هذا كما عجبتُ أنا نفسي في أول الأمر إذ أي صلة بين نكبة العرب في فلسطين وبين هذه الأسطورة اليونانية؟ غير أني أدركتُ بعد ذلك سر هذا الاختيار. ذلك أني كنتُ أحسُّ في أعماق نفسي كأن الذنب الذي ارتكبه العرب في فلسطين والخزي الذي لحقهم من جرائه لا يوازيه في البشاعة غير ذلك الذنب الذي ارتكبه أوديب في حق أبيه وأمه والخزي الذي لحقه من ذلك"[١].

ثم يشرح باكثير بالتفصيل أوجه الشبه بين النكبة وبين المسرحية، فيقول: " لقد خضنا حرب فلسطين بجيوشنا الستة أو السبعة فماذا كانت النتيجة؟ خسرنا الحرب من حيث كسبتها إسرائيل فأضيفت إلى رقعتها أراض واسعة. فهل كان ذلك طبيعياً اقتضاه ضعف العرب وقوة إسرائيل؟ أم كانت المسألة كلها مدبَّرة من قبل، تواطأ عليها الاستعمار والصهيونية وفي خدمتهما بعض ملوك العرب وزعمائهم لجر الأقطار العربية إلى تلك الحرب حتى تسفر عن هذه النتيجة المقصودة؟ ومتى بدأ هذا التدبير؟ ألم يبدأ منذ أعلن بلفور وعده المشؤوم بإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين؟ فانظروا الآن إلى قصة المسرحية، ألا ترون مشابهة من هذا الذي حدث؟ لقد أعلن لوكسياس نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجَّه الأحداث نحو تحقيق هذه النبوءة حتى تحققت. وكأن أوديب هو الذي

[١]) علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٥. ص٦٧.

سعى بنفسه إلى خوض غمار التجربة، متحدياً تلك النبوءة حتى وقع في صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدري هو عنها شيئاً، تماماً كما سعى العرب إلى خوض غمار الحرب ضد إسرائيل متحدين بزعمهم كل القوى التي تناصر إسرائيل حتى وقعوا في صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئاً"[١].

إذاً فإعلان وعد بلفور كان شبيهاً بتلك النبوءة المشؤومة التي أعلنها الكاهن وسعى إلى تحقيقها، تماماً كما سعت بريطانيا – والغرب من ورائها – لتحقيق وعد بلفور. والأحداث التي تلت ذلك ومكنت لليهود في فلسطين إنما تمت بمعاونة وإرادة القيادات العربية في ذلك الوقت وتواطئها، تماماً كما سعى أوديب – وهو الحر المختار – إلى تنفيذ تلك النبوءة الكاذبة.

حتى الحرب التي خاضها العرب ضد اليهود عام ١٩٤٨م إنما كانت – كما يرى باكثير– شكلاً من أشكال التواطؤ والاستسلام لوساوس الشيطان والتمكين للعدو من حيث كانت في ظاهرها حرباً ضده، تماماً كما قبِل أوديب الزواج بأمه ليتحدى النبوءة – كما وسوس له شيطانه – من حيث وقع فيها.

وإذا كان أوديب معذوراً في وقوعه في الفخ الأول الذي أدى به إلى قتل أبيه لعدم علمه أنه أبوه، فلا عذر له – في نظر باكثير – في وقوعه في الفخ الآخر والجرم الذي لا يغتفر، وهو زواجه بأمه بعد علمه – ولو على سبيل الاحتمال – أن جوكاستا أمه. وهكذا فإذا كان العرب معذورين في بعض الأحداث التي لم يكن لهم يد فيها، نحو هجرة اليهود إلى فلسطين، وتمكنهم فيها حتى أقاموا دولة إسرائيل، فلا عذر لهم – في رأي باكثير– في هزيمتهم المنكرة في عام ١٩٤٨م ومشاركتهم في التمكين للكيان الصهيوني أن يستفحل ويستشري في جسد الأمة العربية.

---

[١]) نفسه، ص٩١.

وقد أبرز باكثير صراعه ببراعة فائقة ليجعله بين الوهم والحقيقة، بين الإنسان والإنسان، بين القصر والمعبد. وقد انتصر أوديب للحقيقة وتحمل تبعة ذنبه بشجاعة نادرة.

استطاع باكثير أيضاً أن يرسم صورة صادقة لواقع مرير ما زلنا نعاني منه حتى الآن. فمع أنه كتب هذه المسرحية عقب نكبة ١٩٤٨ إلا أن فكرتها قد تنطبق على كثير من الأحداث التي تلت ذلك إلى يومنا هذا. وقد نبه المؤلف نفسه إلى ذلك حين قال: " وهكذا تستطيعون أن تمضوا في استنباط وجوه الشبه بين هذه المأساة كما صورتها المسرحية وبين واقعنا العربي، لا على أساس الرمز الجزئي الذي يخص كل شخص أو كل حادث في أحدهما بشخص أو حادث في الآخر، ولكن على طريقة الرمز الكلي الشائع في المسرحية كلها "(١).

---

(١) نفسه، ص٥٨.

٣- (كوميديا أوديب) لعلي سالم

«كوميديا أوديب» أو «أنت اللي قتلت الوحش» هي المسرحية الثالثة التي نستطيع أن نقول إنها تعالج أسطورة أوديب الإغريقية. أو يمكن القول إنها مسرحية مصرية معاصرة ذات إطار أسطوري هو أسطورة أوديب. كتبت المسرحية عام ١٩٦٩، وأخرجت على خشبة المسرح عام ١٩٧٠.

فعام ١٩٦٩ الذي انتهى فيه علي سالم من تسجيل أحداث مسرحيته على الورق يلي نكسة ١٩٦٧ بسنتين. ولذلك جاءت المسرحية، ليس بوصفها محاكاة أو معالجة دقيقة لأسطورة يونانية أو مصرية، ولكنها في المقام الأول والأهم كانت وعاء أو قالباً أو إطاراً يحتوي، أو تصب فيه، أو يحدد من الخارج معاناة مؤلفنا من جراء هزيمة سحقتنا وهزتنا.

كان الهدف الأول الذي وضعه علي سالم نصب عينيه وهو يكتب مسرحيته طرح ما يعتمل بداخله من معاناة ناتجة عن هزيمة حزيران ٦٧، وتصوير نبض الشارع العربي الذي سحقته وطأة الهزيمة، وقد نجح في ذلك نجاحاً ملحوظاً إذ طرح كل ذلك بأسلوب غير مباشر حين لجأ إلى صب مضمونه أو فكره في قالب أسطوري أو حدده بإطار أسطورة أوديب.

عرض ملخص للمسرحية:

الفصل الأول:

تبدأ أحداث المسرحية في «طيبة» مصر القديمة أو الأقصر بدلاً من «طيبة» الإغريقية. حيث نرى على خشبة المسرح أمامنا أسوارها العالية وقد اعتلاها الأهالي أو تسلقوها، ليعطونا الأحاسيس بمراقبتهم لشيء ما خارج السور. وعلى يسار المسرح جزء من القصر الفرعوني حيث الشرفة التي ستطل منها الملكة، كما يظهر في هذا الجانب من المسرح معبد طيبة. وتحيط بالمكان مدرجات حجرية دائرية. وفي منتصف المسرح تتجه أنظارنا حيث توجد منضدة حجرية مستديرة تحضنها أربعة مقاعد لجلوس أعضاء مجلس مدينة طيبة. على يمين مقدمة خشبة

المسرح يوجد مجلس أوديب وكامي، وهما شخصان من عامة الشعب جلسا يلعبان الشطرنج.

ويقترب ترسياس من مقدمة المسرح ويثب ليحدث الجمهور عن طيبة عروس النيل الحزينة اليوم بعد فرح، الفقيرة بعد غنى وثراء. كل ذلك حل بعدما حل أبو الهول على الطريق الوحيد المفتوح إلى بلاد الشمال حيث منع التجارة من المرور بعدما قتل من المسافرين عدداً لا يحصى على مدى شهور ثلاثة. وينهي ترسياس حديثه بخبر وهو أن أستاذ علم الدراسات العقلية المبدعة وجراح الجمجمة الملكية «بتاح» قد ذهب أخيراً للتصدي لأبي الهول ولم يعد. ويسأل أوديب ترسياس عن قيمة الجائزة التي سيحصل عليها الأستاذ «بتاح» من مجلس مدينة طيبة إن هو حل اللغز وقضى على الوحش، فيخبره ترسياس أنها خمسون ألفاً من جنيهات طيبة الذهبية. ويخرج ترسياس من المسرح، لتطل جوكاستا من الشرفة وتسأل كريون رئيس الحرس في طيبة عما إذا كان قد وصل بتاح إلى الوحش أم لا؟ فيخبرها أنه مازال في الطريق. ومنذ تلك اللحظة يبدأ المؤلف في خلق جو من التشويق حيث يحبس أنفاسنا بجمل حوارية قصيرة وسريعة تنطقها الشخصيات، وهي تصف ما تراه من مباراة خطرة بين وحش وإنسان.

وتخيب آمالهم، ويضعون أيديهم فوق عيونهم وعلى آذانهم، حتى لايروا أستاذ الجامعة تقطع أوصاله، أو يسمعوا أستاذ الجامعة حين تمضغ عظامه.

ووسط خيبة الأمل تطالعنا سخرية أوديب من الحدث حيث لا يرفع عينه من فوق رقعة الشطرنج. بل يكتفي بالقول: " كان ممكن أن يحل الفزورة .. لو هو رايح علشان يحل الفزورة مش ممكن الواحد يفكر في الجائزة وفي اللغز في الوقت نفسه "[١].

وينعقد مجلس مدينة طيبة لبحث الكارثة. فيقف حورمحب – رئيس كهنة آمون ومدير جامعة طيبة – ليعلن أنه يرى أنها مؤامرة للقضاء على ثروة طيبة العلمية. ولذلك فهو يقرر عدم توجه أي أستاذ جامعي ناحية اللغز. وهو بهذا لايضع حلاً للمشكلة بل يتركها ويبتعد عنها أو يتنصل من المسؤولية بحجة الحفاظ على

[١]) علي سالم، كوميديا أوديب أو (أو أنت اللي قتلت الوحش)، القاهرة، مطبعة مختار، ط١، ١٩٧٦، ص٣٣.

الثروة العلمية للمدينة. هو لايوظف علم الجامعة وعقلها توظيفاً علمياً لمواجهة ذكاء أبي الهول وقوته وبالتالي القضاء عليه وعلى خطر طيبة. وحجته في ذلك أيضاً أنه لا يستطيع أن يهبط بمستوى علمائه وأساتذة جامعته ليواجه وحشاً يلقي لغزاً. إنه يريدهم أن يقابلوا وحوشاً أخرى بشرط أن تكون أكثر جدية وتقدم دكتوراهات وماجستيرات على حد قوله.

وعندما يختلف أونح رئيس الغرفة التجارية مع حورمحب وأوالح رئيس الشرطة فنحن نجد جوكاستا تتدخل لفض الخلاف وإلقاء بعض الضوء على شخصية أوالح رئيس الشرطة التي تتذكر أنه لم يعثر حتى اليوم على قاتل زوجها الملك. وبذلك يحاول علي سالم أن يقترب من الخطوط العريضة جداً للأسطورة، حيث إن طيبة تعاني من خطر وحش هو أبو الهول، وملكها قد قتل، وزوجته مازالت أيّماً. وقاتل الملك غير معروف.

إلاأن قاتل الملك هنا ليس أوديب ابنه. فأوديب لم يكن قط في مسرحية علي سالم ولداً للايوس أو لملك طيبة أياً كان اسمه، وهو لم يضطر إلى قتله أو لم يقتل بموجب وحي أو غيره. كل تلك أشياء ضرب بها علي سالم عرض الحائط. حيث وجد أنها ستبعده تماماً عن هدفه وغايته الأساسية من كتابه «أنت اللي قتلت الوحش».

إن أوالح لم يعثر على قاتل الملك لإهمال أو تقصير في عمله. وإنما لم يعثر عليه لأنه لا يريد أن يعثر عليه. ولاتفاق سابق بينه وبين الملكة. هاهو ذا يذكرها به. يقترح أوديب أن يذهب رئيس الشرطة أوالح لحل اللغز.. فتوافقه جموع طيبة وإن كان هو الآخر كحورمحب يتنصل من المسؤولية، بل يكاد يصعق عند سماعه اقتراح أوديب. ويتخلص من الورطة بأن يصف نفسه بالغباء في مثل هذه المواقف الجادة. ويسأله أوديب عن ذكائه الذي يصل من خلاله إلى القبض على المجرمين في طيبة.

وأمام الخطر يبوح أوالح بالسر. إنه يعمل في دولة بوليسية. يقبض على من كان يطلب الملك منه أن يقبض عليه دون أن يعرف إن كان مخطئاً أم لا؟ وغالباً ماكان ذلك المجرم مظلوماً. إنها دولة قهرية لاتعرف عقلاً أو تفكيراً هادئاً

أو منطقاً. ووسط هذه المناقشات العميقة يظهر ترسياس ليوقظ أهل طيبة من ضحكهم ومرحهم ونكاتهم التي تقتل إحساسهم بالمسؤولية، ويشعرهم بالخطر المحدق بهم. ويطلب أوديب من ترسياس أن يطلعه على الحل الذي يراه مناسباً.

ويرى ترسياس أن تخرج طيبة كلها لملاقاة الوحش. فإن كان يلقي ألغازاً حقاً استطاعت أن تحلها بذكاء أذكيائها. وإذا لم يكن هناك لغز. افترست طيبة مجتمعة الوحش بدلاً من أن يفترسها هو واحداً واحداً. وهنا يرغب أوالح رئيس الشرطة في اعتقال ترسياس لمجرد أنه يقترح حلولاً للموقف لاتتوافق ومزاجه الشخصي. ولكن كريون في تلك اللحظة يعترض على مجرد التفكير في اعتقال شخص بسبب آرائه.

وكذلك يعترض أوديب على مصادرة أوالح للحريات، فيغتاظ أوالح ويمد يده لتنتزع أحد الجالسين واسمه سنفرو الذي نعرف أنه كاتب مسرحي، يسأله عما إذا كانت تقدم أعماله كلها بكل ماتحتويه من نقد وآراء. فيوافقه الكاتب المسرحي مضطراً. ثم يعود فيسأله عما قاله في آخر مسرحية له. فيتساءل سنفرو بدلاً من أن يجيب قائلاً:

– (يهمس).. أنهو مسرحية.. اللي إنتو منعتوها..؟[١]

بعد ذلك يطلب أوالح من كريون أن يذهب هو للتصدي للوحش. فيعبر كريون عن استعداده إلا أنه يقول إنه مقاتل يستطيع أن يتفاهم بالسيف ولكنه يعجز أمام الكلمات.

وتطل جوكاستا الملكة من الشرفة محاولة فض النزاع المستمر والنقاش العقيم. محاولة البحث عن عقل يتصدى للغز، ساخرة من هذا الهروب من تحمل مسؤولية إنقاذ المدينة اليوم. ثم تتوجه جوكاستا بكلامها إلى شعب طيبة مباشرة في لهجة طالبة آمرة في الوقت نفسه قائلة:

" ياأهل طيبة .. أكثركم حكمة .. أحدكم ذكاء .. أكبركم عقلاً .. أوسعكم خبرة .. يتقدم ويحل اللغز "[٢].

---

[١]) نفسه، ص٤٤.
[٢]) نفسه، ص٤٧.

فيرد أوديب الذي يرى في نفسه كل تلك الصفات التي عددتها جوكاستا ليعلن أنه هو الذي سيتصدى للغز. وتسأل جوكاستا أوديب من أي مكان هو؟ فلا يكترث هو بذلك. بل يطلب أن يتعرف بصراحة على مكافأته إن هو حل اللغز. فيعدد له أونح رئيس الغرفة التجارية ما يمنحه له من مزايا مادية وأدبية. إلا أن أوديب لايطلب سوى طيبة ويد الملكة. فيوافق بعد تردد شديد.

وقبل أن يتوجه أوديب للتصدي للوحش وحل اللغز نجد ترسياس يقف مستنكراً مافعلته طيبة متسائلاً عما كانوا سيفعلون لو لم يكن أوديب بينهم؟ إلا أن كلام ترسياس يقابل بالاستنكار من جانب الشعب والملكة.

ويعود أوديب من ملاقاة الوحش، لتستقبله طيبة بالتهليل والغناء وترديد عبارة: " أنت اللي قتلت الوحش " ويحاول أوديب الكلام إلا أن صوته يضيع وسط الصياح والغناء فيسكت.

في المشهد التالي، وبعد انقضاء يوم نجد أوديب جالساً في قاعة العرش، حيث جاء حورمحب يطلب توجيهات أوديب الملك. فيطلب منه أوديب عمل اجتماع للمجلس الأعلى لكهنة طيبة بعد الغروب. إلا أن حورمحب يبدأ في عملية تأليه أوديب. حيث نجده يخبره في البداية أنه وجد اسمه وقد تردد سبع مرات في وثائق بردي، تلك الوثائق التي لاتدون فيها سوى أسماء آلهة أو بشر من صلب آلهة، بشر غير عاديين. ويفهم أوديب نية حورمحب فينهاه عن سلوك ذلك المسلك مرة أخرى. وما حدث مع حورمحب نراه يتكرر مع أوالح الذي يريد تملق الملك فيأبى ذلك. وما إن يخرج أوالح حتى يدخل كامي صديق أوديب الذي كان يلعب معه الشطرنج في بداية المسرحية. لقد أتى إلى أوديب باحثاً عن المنفعة عند صديقه القديم. ولذلك نجده يرفع التكليف في الكلام والحركة فيأبى أوديب ذلك فنجد يد أوالح تمتد كالأخطبوط من خلف العرش لتحيط بالفتى كامي إلى حيث يلقى مصيره.

الفصل الثاني:

ويتكون الفصل الثاني من سبعة مشاهد قصيرة سريعة متتالية.

وتجيء مشاهد الفصل الثاني السبعة أقرب إلى التنويعات المختلفة على لحن واحد أساسي هو محاولة تأليه أوديب.

ففي المشهد الأول نجد منزل المؤلف المسرحي سنفرو الذي تحدث معه أوالح في الفصل الأول من المسرحية حول قضية حرية الرأي وحرية النشر والعرض والمنع.

ففي صالة المعيشة في منزل سنفرو ذات الأثاث شبه العصري الذي كان يغلب عليه الطابع الفرعوني نجد سنفرو يطالع مجلة من غير رضا. بينما يلعب ابنه بإحدى الألعاب وتعزف زوجته على آلة ((هارب)) كبيرة.

نفاجأ بالتلفون يرن في منزل سنفرو ومن حوله أجهزة كهربائية أخرى تنقل الصورة أو الصوت أو هما معاً نفاجأ بجهازي الراديو والتلفزيون. ويرفع سنفرو سماعة التلفون ليرد على صديقه كاعت ثم يحضر الابن إليه طالباً إصلاح لعبته التي فسدت في يده، فيأخذها منه الأب ويعده بإصلاحها إلى أن ينتهي من عمل واجبه الدراسي اليومي. ويعلق سنفرو على اختيار زوجته نفرو للعبة الطفل .. ذلك الاختيار غير الموفق .. فهي عبارة عن وحش وأوديب يقتله، إلا أنها ترد عليه بأن كل مافي السوق من لعب الأطفال أصبحت تعويذات مختلفة لأوديب المنتصر والوحش المهزوم.

ولاتقف المشكلة عند هذا الحد، فأثناء مطالعة الطفل لدروسه نجده يقرأ اسم الوحش في كتاب ((المطالعة الوحشية)) فيتضايق سنفرو من حصار أوديب للعب الأطفال وكتب المطالعة وأغنيات الراديو وبرامج التلفزيون والمسرح.

وفي المشهد الثاني جامعة طيبة نجد حورمحب يقف ليحاضر في الطلبة مؤلهاً أوديب حيث يقول: " أقول إنه لايمكن لبشري أن يحل اللغز إلا إذا كان من صلب الآلهة .. ولذلك تمكن أوديب من حل اللغز .. راجع من صفحة ١٥ إلى صفحة ٣٤٠ من رسالة الدكتوراه الخاصة بسيادتنا والتي تحدثنا فيها عن الأصول الإلهية التي ينحدر منها صاحب الجلالة أوديب رع "[١].

من الحوار نعرف أن الجامعة بدأت تؤصل علاقة أوديب بالآلهة أو أصله الإلهي، كل ذلك بدافع جعله مميزاً عن الناس وغير عادي.

---

[١]) نفسه، ص٧٢.

وفي المشهد نفسه نرى أوديب يحتفل بالذكرى الخامسة لقتل الوحش، وهو يريد أن يتحدث في الناس، إلا أننا لانسمع منهم سوى هتاف منتظم لعبارة " أنت اللي قتلت الوحش " التي تلقنهم إياها جميع وسائل الإعلام الحديثة التي اخترعها أوديب ضمن ما اخترع من مبتكرات علمية حديثة نقلت طيبة حضارياً مسافة خمسة آلاف سنة.

المشهد الثالث تدور أحداثه حول أساليب أوالح البوليسية الخطرة في استجواب شخص تردد أنه يشكك في صحة قضاء أوديب على الوحش. فيلفق له أوالح الاتهامات حتى يموت بين يديه. فلا يتورع عن إلقائه من سطح المبنى بعد أن مات، وادعاء انتحاره في محضر التحقيق، لينهي بذلك حالة من الحالات الكثيرة التي يتعامل معها بطرقه المريبة.

وفي المشهد الرابع يعكس لنا علي سالم انشغال أوديب في أبحاثه عن كل شيء سواها، وذلك في شكل فني غير مباشر، من خلال قلق وضيق زوجته التي تعلن لأوالح أنها لم تره من يوم زواجهما سوى أربع مرات فقط على مدى خمس سنوات كاملة أو يزيد.

بل إنها تحمل أوالح مسؤولية كل ذلك فهو الذي مدح لها رجولته وشجعها على الموافقة عليه كزوج. إنها تطلب منه التخلص من أوديب كما سبق وتخلص من لايوس. ولكنه يرفض مبدياً السبب، وهو أن أوديب غير لايوس، حيث إنه يعيش في قلوب الناس بمخترعاته وحرصه عليهم. ويقترح أوالح أن تستخدم جوكاستا سلاح المرأة الكامن في جمالها وسحرها الذي يصفه بأنه أقوى من قنبلة ذرية.

لكن جوكاستا تقول إنها فشلت في استخدام ذلك السلاح منذ مدة غير قصيرة. فيقترح أوالح استخدام طريقته التقليدية، وهي سيكولوجية أكثر من أي شيء آخر. وتكمن في محاولة هدم ما يبنيه أوديب وخصوصاً كمية حبه لدى الناس، وذلك من خلال المغالاة في فرض حب الناس له.

بعد ذلك نرى في المشهد نفسه أونح رئيس الغرفة التجارية الذي يستفيد من كل اختراعات أوديب ومن عوائدها المالية الضخمة، وإن كان لم ينس استجداء رضاء من حوله ومنهم أوالح الذي نراه يطلب المزيد.

المشهد الخامس لا يزيد عن جملة في ثماني كلمات فقط يرددها أهالي طيبة في مهابة وقداسة وخشوع. تنقل إلينا استسلام المدينة لادعاءات المعبد حول تأليه أوديب، فهم يرددون هذه الجملة: " أوديب رع .. أنت اللي قتلت الوحش .. أوديب رع .. "(١)

أما في المشهد السادس فنجد أوديب مبهوراً لسماعه ومشاهدته شعب طيبة وقد قدسه بهذه الطريقة التي ينكرها أوديب.

فنجده يجتمع بحورمحب و أوالح من أجل ذلك وعندما يسأل أوالح عن ذلك يرجع السبب في ذلك إلى احترام الأهالي للملك. إلا أن أوديب يسأله عما إذا كان قد أصدر بياناً بتأليه أوديب. فينكر أوالح ذلك. وإن كان يرجع ذلك ربما لتسرب الخبر من القصر.

ولكن حورمحب يعترف لأوديب صراحة أنه لايردد العبارات حول تأليه أوديب فقط وإنما هو يدرس ذلك في مراحل التعليم المختلفة.

وعندما يستنكر أوديب مايحدث. ويطلب رأي كريون نجد كريون سلبياً، ضيق الأفق، منغلقاً على نفسه. فهو يرى أن السياسة ليست عمله، ولكن الحفاظ على النظام فقط هو ما يراه مناسباً له.

وكلما حاول أوديب أن ينفي صفة الألوهية عن نفسه وجد حورمحب يشرح له ضرورة ذلك للملك. وهو النظام الذي تواضع شعب طيبة عليه. ويحاول أوديب أن يفهم حورمحب أهمية قانون التطور. أي تطور الحاكم من الإله إلى الإنسان العادي، ولكن حورمحب يطلعه على سر خطر، وهو أن جميع من حكموا طيبة قبله ما كانوا سوى بشر عاديين أحاطهم معبد آمون بهالة من القدسية والألوهية ليستطيعوا مواجهة الواقع.

---

(١) نفسه، ص٨٢.

ومن هنا، لا يستطيع أوديب ــ صاحب مخترعات طيبة الحديثة التي نقلتها حضارياً مسافة خمسة آلاف سنة ــ أن يقنع حورمحب بوجهة نظره. وبهذا ينتهي المشهد السادس.

يبدأ المشهد السابع وهو آخر المشاهد في الفصل الثاني من المسرحية بوقوف أوديب وسط ساحة المدينة التي لاحقها التطور، ومعه ترسياس الذي يخاطب جمهور القرن العشرين ملخصاً أو شارحاً مافات من أحداث الفصل الثاني كاملة.

يتحدث ترسياس عن أوديب المنتصر، والوحش المقتول. تلك النغمة السائدة على لسان شعب طيبة اليوم. وأوديب الذي اختصر لطيبة خمسة آلاف سنة من عمر الزمان، ومجلس المدينة المستفيد من تلك النقلة الزمنية والحضارية.

وعن الإنسان يقول ترسياس: ".. ومن الغريب، أن الإنسان، ظل آلاف السنين وسيظل إلى الأبد .. هو الحل الوحيد لكل الألغاز .. سيظل الإنسان هو النغمة الصحيحة الواضحة بين كل الألحان الرديئة على مر العصور .. ومن الغريب أيضاً أن كثيراً ما تغيب عن أذهان الكثيرين من الملحنين الذين يصنعون للشعوب موسيقاهم "[١].

ثم يخرج ترسياس ليظهر أوديب في شرفة القصر. ويجتمع الأهالي حول الشرفة حيث يعلن فيهم أوديب أنهم يحتفلون اليوم بذكرى أو عيد مقتل الوحش. وبينما الاحتفال في أوجه " ترتفع صيحة هائلة لإنسان يتعذب .. الأهالي يتسمرون في أماكنهم في هلع .. يدخل أحد الأشخاص من السور مندفعاً وقد غطى الدم وجهه وكل جسمه، وما زال الرجل يصيح صيحات بشعة .. ويرتمي على الأرض بين الأهالي صائحاً: وحش .. وحش كبير قوي .. جنب السور .. كل رجلي .. آه حاموت .. "[٢]

وينتهي المشهد بين استنكار أوالح لحقيقة ما يراه، وخوف سنفرو مما يراه وهلعه.

١) نفسه، ص٩٢.
٢) نفسه، ص٩٥.

ونصل معاً إلى **الفصل الثالث** آخر فصول المسرحية، لنجد طيبة وقد ووجهت بالخطر من جديد. ولكن ماذا ستفعل هذه المرة في مواجهة الخطر؟ يقف أوالح ليشرح أبعاد الموقف من خلال تقرير كلفه بعمله مجلس المدينة.

ويقول التقرير إن الوحش ليس هو الوحش السابق الذي قتله الملك. وإنما هو وحش جديد على هيئة أبي الهول أيضاً. ونحن نعلم من ذلك أن مجلس المدينة ينفي أي محاولة للتشكيك في قضاء أوديب على الوحش السابق. ثم يضيف أوالح أن الوحش قد هاجم خمسة وثلاثين شخصاً التهم منهم ثلاثين وأصاب الباقين.
وأخيراً يقول إنه ليس لديه دليل على أن الوحش يلقي ألغازاً.

ويجتمع مجلس المدينة، وتحدث مشادة بين مجهول وأوالح تؤدي إلى خلاف بين أوالح وترسياس. ويرى أوالح أن كريون هو المسؤول عن القضاء على الوحش بصفته المسؤول عن حراسة طيبة وأمنها.

ويأبى كريون أن يفعل شيئاً إلا بعد أن يعرف كل الحقائق اللازمة عن الوحش: حجمه، سمك جلده، مدى إبصاره، نقاط ضعفه، سرعته، وقت نومه، حتى يستعد له ويدرب جنوده على كيفية القضاء عليه، وحتى لا تتحول الحرب إلى «خناقة» كما يريد أوالح أو إلى «انتحار جماعي» كما يرى ترسياس من قبل.
وعلى الرغم من كل تكتيكات كريون التي تنم عن ذكاء. إلا أنه يتراجع في النهاية ليقول:" فيه طريقة ثانية أسهل .. جلالة الملك أوديب رع زي ماخلصنا من الوحش الأولاني .. يخلصنا من الوحش الثاني ومفيش داعي حد يتعب نفسه .. "[١]

لكن حورمحب يعارض رأي كريون الأخير، لأن التقاليد الفرعونية تمنع تعريض حياة فرعون لاحتمالات الخطر. وتظهر جوكاستا من شرفة القصر .. حيث تسأل عن الموضوع الذي من أجله اجتمع مجلس المدينة، فيقولون لها إن الوحش قد عاد.
وتسألهم جوكاستا: بلغتوا أوديب؟[٢].

---

[١]) نفسه، ص١٠٣.
[٢]) نفسه، ص ١٠٤.

فيرد عليها أونح بأنه في معمله يتم أخطر اختراعاته. إلا أنها تطلب منه أن يبلغه ليحضر، وكأنها قد وجدت الفرصة التي طالما سعت إليها، فرصة الخلاص من أوديب.

ويحضر أوديب ليواجه الأهالي. يواجههم بإمكانية ذهابه لحل اللغز، ولكنه يسألهم عما هم فاعلون إذا مات أوديب؟ فيكون ردهم: أوديب يموت؟

ويحاول أوديب في تلك اللحظة أن يمحو فكرة تأليهه من أذهانهم، تلك الفكرة التي ستقضي على كل الحضارة التي نقلها أوديب لطيبة، والتي يهددها الآن وحش، ويبين لهم أن عليهم الآن مسؤولية الخروج جميعاً لملاقاة الوحش والقضاء عليه.
وحين يسمع ترسياس ذلك الخطاب من أوديب يهب واقفاً مؤيداً كل ماقاله أوديب، وتثير كلمات أوديب وترسياس شعب طيبة الذي يصيح "الوحش" .. "إلى الوحش" .. ويتجه إلى أسوار طيبة، بينما يقف أوديب مفكراً في الشخص الوحيد الذي لم يخرج لملاقاة الوحش؛ أوالح الذي يتذرع بأمن طيبة الداخلي. وينتهي المشهد الأول بارتفاع إيقاع المعركة.

في المشهد الثاني من الفصل الأخير تنهزم طيبة أمام الوحش. تنهزم لأنها خرجت في همجية وجهل ودون أدنى تخطيط لتواجه ذلك الوحش. فلم يفعل كريون ما كان يريده من دراسة كل الظروف المحيطة بالوحش، ومعرفة كل المعلومات حتى يدخل المعركة مستنير الذهن وحتى لا تتحول الحرب إلى «خناقة» أو «محاولة انتحار جماعي». لقد وقع كريون وطيبة كلها من بعده في الخطأ.
ويعلن كريون تحمله مسؤولية الهزيمة كاملة، ثم يناقش مشكلة الرجل المقاتل الإنسان ذلك الذي يمسك بالسلاح ليحركه ويصوبه ويقاتل به. والذي تكمن المشكلة بداخله هو أساساً؛ مشكلة صنعه كإنسان.

ويظهر ترسياس ليفتح عين أوديب على اختراع لم ينتبه إليه وهو الخوف؛ ذلك الذي أفسد مفعول جميع اختراعاته وكاد يحطم الإنسان، الخوف من أوالح.
يقوم أوديب بنفي أوالح خارج أسوار طيبة، حيث نجد أوالح مستعداً لملاقاة ذلك ومتسلحاً بعقد عمل في بابل. وبعد رحيل أوالح يبدأ أوديب في التخطيط العلمي

السليم للقضاء على الوحش، معتمداً في ذلك على اثنين ثبت له أنهما مخلصان لطيبة وله هما كريون و ترسياس.

ويرى ترسياس أن نقطة البداية تكمن في محافظة أوديب على حب طيبة له. فيطلب منه أن يحافظ على هذا الحب بمصارحة الشعب بالحقيقة؛ حقيقة أن البطل الفرد لا يستطيع وحده باستمرار القضاء على الوحش.

ويخرج أوديب للشعب ليطمئنهم على طيبة. ويزف إليهم خبر طرد أوالح من طيبة، بل ويعلن لهم أخطر الحقائق وهي أنه لم يقتل الوحش في المرة السابقة، فالإنسان بمفرده من الصعب أن يقتل وحشاً يهاجم مدينة.

بعد ذلك نجد ترسياس يقف ليعلن " أن نقطة البداية الحقيقية لإعادة صنع الإنسان من أجل إطلاق كل الطاقات الأبداعية بداخله هي أن نحرره من الخوف والقلق والشك "[١]

ولكن تكمن المشكلة حين يسأل أوديب عن كيفية ذلك، حيث يعجز ترسياس الحكيم الذي لديه إجابات شافية وافية لملايين الأسئلة عن الإجابة عن سؤال أوديب ويكتفي بأن يضع من يجيب عنه في مصاف الحكماء والفلاسفة، وعندما يلوح الحل على وجه كريون ويكاد يخرج من فمه نجد أوديب يطلب منه ألا يقوله، بل ينفذه مع ترسياس بكل حماس الشباب.

بعدها يطلعهم أوديب على نيته هو في أن يترك القصر من أجل البحث عن المعرفة التي أحس أنها تنقصه على الرغم من كل معرفته. ويخرج أوديب راحلاً. بينما يقوم كريون بإخبار ترسياس أنه سيدفع أكبر ثمن من أجل شراء طيبة. وهو يقصد بذلك أنه سيهب نفسه من أجل مواجهة الوحش. إن قضى على الوحش أراح الجميع، وإن قضى الوحش عليه فسيعد شهيداً في نظر الجميع، قد دفع من موته ثمناً للحياة.

ويذهب كريون لملاقاة الوحش. ويأتي الخبر بعد ذلك بأنه مات أو استشهد ليعلن ترسياس في الشعب كله أنه لا بد من الموت في سبيل الحياة، وأنه بالموت لن

---

[١]) نفسه، ص ١٢١.

يخسر الإنسان سوى خوفه، وأن حياة يتهددها أبو الهول خير منها الفناء. ثم يخبرنا ترسياس أن طيبة بدأت تعرف الحل السليم. وتنتهي المسرحية.

تحليل المسرحية:

كانت مسرحية «أنت اللي قتلت الوحش» لعلي سالم المعالجة المسرحية الوحيدة التي أعلن مؤلفها على غلافها أنها كوميديا وليست تراجيديا وأن طيبة هي مصر القديمة «الأقصر» الآن، وليست طيبة إقليم «بيوتيا» اليوناني، ويدعم رأيه في ذلك بأن أبا الهول مصري. وقد كان سوفوكليس صديقاً للمؤرخ اليوناني هيرودوت، الذي زار مصر وشهد طقوسها، فأخذ سوفوكليس أحداث مسرحيته عنه.

بهذا حول علي سالم مسرحيته من موضوعها اليوناني إلى موضوع عصري مصري، وربطه بشتى ألوان النشاط الاجتماعي، وبشتى ألوان الصراع الموجودة داخل المجتمع المصري، وبهذا حولها من تراجيديا إلى كوميديا، واستخدم لذلك ألوان المفارقات الكاريكاتورية بين الماضي والحاضر، وجعل أهل طيبة يستخدمون التليفون والإذاعة والتليفزيون، ولعله تعمد ذلك لكي يؤكد أن الماضي الذي تبديه لنا مسرحيته غير مقطوع الصلة بالحاضر.

ولكن لماذا اختارعلي سالم ذلك الاتجاه العصري الكوميدي للأسطورة؟ إنه يريد أن يأخذ من الأساطير اليونانية ما يخدم قضية الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين، وما يخدم المصري بعد مواجهته المؤلمة لعدوان عالمي، فالذي يهمنا إذن من أسطورة «أوديب والوحش» ليس مأساة زواج المحرمات، ولا شبكة القدر المحكمة، ولا المصير الذي انتهى إليه أوديب و جوكاستا، إنما يعنينا هنا دور الفرد في التاريخ، وما الذي يجب أن يفعله، وما الذي يجب أن يتركه لأفراد الشعب. أما حل اللغز، وإنقاذ طيبة، فذلك جزء من التاريخ، وهو دور فردي بطولي. والآن في عصرنا الحاضر، " لم يعد الفرد ــ مهما علت قدرته ــ قادراً على إنقاذ الشعوب، في عصرالشعوب ... بل لم يعد قادراً على إنقاذ نفسه.. بمفرده. وحتى إذا حدث وتصدى فرد بعمل بطولي مثل إنقاذ أمة، وأفلح في هذا،

فإن العين البصيرة لا تلبث أن تتبين حقيقة ما فعل... إن الإنقاذ وهمي .. وزائف... هو في الحقيقة تأجيل مؤقت لهزيمة لا مفر منها "[١].

وقد اقتضى ذلك الاتجاه الكوميدي العصري أن نرى أوديب، بعد أن أنقذ طيبة من الوحش ــ كما قيل على لسان خبراء الدعاية بالمدينة ــ ينصرف للاختراعات العلمية، ليبني أمته على أساس من المنجزات المادية وحدها، وهنا كمنت مأساته، لأن بناء المصانع والمدارس والمعامل، دون بناء الناس، ضرب من العبث، فالوحش سيظل يتهدد المدينة إذا لم نسع إلى ملاقاته بالعلم والقوة وبناء الناس. ولهذا عاد الوحش من جديد في مسرحية علي سالم متحدياً بطولته وإنجازاته، وبقدر ما كانت فرحة الناس حينما أعلن أوديب أن الوحش مات، كانت خيبتهم عندما سمعوا صيحة رجل بشعة يدخل عليهم مندفعاً ويرتمي على الأرض:

" الرجل: وحش .. وحش كبير قوي .. جنب السور .. كلْ رجلي .. آه حاموت ..

الأهالي: وحش!

سنفرو: يبقى الوحش رجع.

أوالح: يا ندل .. وحش إيه اللي رجع .. أنت مش كنت بتغني من شوية إن أوديب مَوِّت الوحش.

سنفرو: أيوه .. أيوه .. يبقى وحش تاني .. وحش تاني .. الوحش الأولاني أوديب قتله .. أوديب قتل .. "[٢].

وهنا وصل علي سالم إلى ما يريد، وهو أن البناء المادي لا يفيد إذا لم نلتفت لبناء الناس، حتى أنطق أوديب بإحساس كان يجب أن يكون من قبل:

" أوديب: .. لقد بدأت أحس أن كل هذا البناء الضخم من الحضارة بناء هش، يستطيع أي وحش أن يدمره عندما سأنتقل إلى الدار الآخرة، سوف يلاحقني العذاب لأنني تركت كل هذه الحضارة لمن لا يستطيع حمايتها .. يا أهل طيبة إنني أطلب

---

[١]) رياض عصمت، بقعة ضوء (دراسات تطبيقية في الأدب العربي)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١، ١٩٧٥، ص١٧٦ـ ١٧٧.

[٢]) علي سالم، كوميديا أوديب أو (أنت اللي قتلت الوحش)، ص٩٠-٩١.

منكم باسم الحياة أن تخرجوا لملاقاة الوحش والقضاء عليه .. من أجلكم .. ومن أجل من سيأتون بعدكم .. ومن أجل طيبة "[١].

وحينما سمع ترسياس ذلك الخطاب من أوديب وقف مدافعاً عن قضية حماية الشعب لنفسه: " أخيراً يجب أن نعود لنقطة البدء، هذا ما قلته في المرة الأولى. يجب أن يتولى الشعب حماية نفسه ضد الوحش، وإذا كان هناك لغز فيجب أن يقوم الشعب بحل اللغز ... وإذا كان هناك قتال فليخرج الشعب للقتال دفاعاً عن نفسه"[٢].

يقول علي سالم في ختام مقدمته: هناك إذن إجابة واحدة عن كل الألغاز المطروحة في هذا العالم. إجابة واحدة لكل التحديات في كل العصور: الإنسان. وأعتقد أن هذا كان هدف سوفوكليس عندما قال هذه الإجابة على لسان أوديب، ثم قالها مرة أخرى على لسان الجوقة في أنتيغون " لقد ملئ العالم بالمعجزات ولكن لا أشد إعجازاً من الإنسان "[٣].

---

[١]) نفسه، ص١٠٥.
[٢]) نفسه، ص١٠٦.
[٣]) نفسه، ص١٩.

٤- (عودة الغائب) لفوزي فهمي

عرض ملخص للمسرحية:

مسرحية من ثلاثة فصول:

الفصل الأول: وضع له فوزي فهمي عنواناً هو «التعرف».

تبتدئ المسرحية بالجوقة التي يسميها الكاتب «الكورس» حيث تبين للجمهور نجاة طيبة من الوحش الذي كان يلقي الألغاز ويلتهم كل من لا يعرف حلها، وتوضح كيف استطاع أوديب إنقاذها وقتل الوحش قبل عدة شهور، وتظهر وقوف الكورس الذي يمثل الشعب مع أوديب.

يظهر بعد ذلك كريون وهو يتبادل الحوار مع ترسياس في غرفته في المعبد. وندرك من الحوار الدائر أن هناك مؤامرة تحاك من ترسياس وكريون على أوديب لتنحيته عن العرش، ولكنهما ينتظران اللحظة المناسبة لذلك، على الرغم من أن كريون قد ضاق ذرعاً ولم يعد يطيق الصبر.

" كريون: عذبني الصمت وحطمني.

ترسياس: فلتكف عن نهنهة النساء هذه ولتمسك لسانك.

كريون: لم تعد في طاقتي قدرة على أن أمسك لساني"[١].

ويظهر من الحديث أن الاثنين قد تآمرا أيضاً على قتل الملك السابق لايوس بإرسال سبعة من الرجال لقتله، ثم قاما بالتخلص منهم حتى يموت سر مقتله معهم.

" ترسياس: لعلك كريون تذكر كيف حيرنا الخلاص من الرجال السبعة من أرسلناهم لقتله.

كريون: رغم أنهم اعترفوا أنهم لم يقتلوه بأيديهم.

---

[١]) فوزي فهمي أحمد، عودة الغائب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص١٥.

ترسياس: لكنه قتل ياكريون، فكانوا هم الشركاء والدليل معاً على أننا أرسلناهم في قتله.

كريون: لقد جعلناهم يأكلون بعضهم وبذلك احترق السر معهم وخبّئ للأبد "[١].

– ينتقل المشهد بعد ذلك إلى القصر الملكي لنرى أوديب واقفاً في ردهة القصر ليلاً تغتاله الوساوس والشكوك مردداً تلك النبوءة المفزعة التي تقول بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، ومتسائلاً عن ذاك الرجل الذي قتله خلف الحدود، وعن الملكة التي ارتبط بها، ثم يبعد تلك الوساوس ليفكر في شعب طيبة، ويحاول أن يحقق لأفراد شعبه ما يصبون إليه.

" سحقاً لتلك الوساوس التي تتغذى على مغاليق الأمور .. فلأعانق اختياري لأحقق لجماهير طيبة حلم الحياة، وتلك هي قضيتي ولا شيء سواها"[٢].

بعدها تدخل جوكاستا لتخفف من آلام أوديب وتشد من أزره، وتلومه لانشغاله عنها ليلاً نهاراً وهو يجوب ربوع طيبة يطمئن على الناس وأعمالهم، وتحسدهم على حبه لهم، بينما نجد أوديب يبين لها أنه يحاول أن يخفف من آلام أبناء طيبة البسطاء الذين يعيشون الشقاء وعذابات الحياة: " لو مليكتي ذلك التاج عنك تخلعين وبعيداً عن أسوار القصر، عن كل هذا النعيم إلى هاتيك الحقول تذهبين حيث أبناء طيبة بسطاء الناس، من يعيشون في الأكواخ بلا حارس وبلا نفير. فإذا بك سوف ترين أنك مليكتي في أكذوبة كبرى تسمى الحياة .. في الصدور منهم تدوي صرخات الحرمان وقد لا يصرخون بل حتى خفقة القلب يكتمون، ويخوضون مع ذلك معركة المصير في وطن لا يملكون فيه سوى الأمل، أين ذلك اليوم من أجله سأخوض المستحيل "[٣].

وهنا يدخل رسول ليبلغ أوديب باحتراق حقول القمح التي تشب فيها النار كالطوفان فيخرج أوديب مسرعاً معه لتبقى جوكاستا تناجي نفسها قائلة:

---

[١]) نفسه، ص١٦-١٧.
[٢]) نفسه، ص٢٣-٢٤.
[٣]) نفسه، ص٢-٢٨.

" ليس في مقدور بشر أن يفعل ما يفعله، لست أدري لم لا ينعم بحياته ككل الملوك، هو دائم العمل كمن يبحث عن شيء مفقود "[١].

وتدخل وصيفة الملكة أوريجانيا التي ترى تعكر مزاج الملكة فتخبرها عن حريق حقول القمح وذهاب أوديب لاستطلاع الأمر. وهنا تبدي أوريجانيا رأيها بأوديب فتقول: " هو في تاريخ طيبة ليس له مثيل. ملك يدفع بعيداً عنه المنافع الشخصية وينتزع الثروات من الأرض لا لنفسه بل لكل الناس، أمر لم تعتده طيبة "[٢].

ولكن جوكاستا تقول منفعلة: " أعدلاً أن يقوم بكل شيء وحده؟ "[٣].

وهنا يخرج الكورس ليظهر ما فعلت النار بالقمح وليبكي جهد الليالي والأيام الذي احترق وحرق قوت الأولاد، والأرض التي أصبحت خراباً لكنه يؤكد أنه لن يكون هناك استسلام، بل أمنيات تكبر وتتعاظم.

ينتقل المشهد إلى ردهة القصر حيث أوديب يصغي إلى كريون الذي يحاول تأليبه على الشعب وعدم مشاركته في أمور السياسة والحكم، لكن أوديب يرفض بشدة قائلاً: " حين تبني نظاماً قوياً مع الجماهير، حين تصبح إرادتهم حاضرة في كل مكان. عندئذ يمكن أن تقول كلمتها "[٤].

بعد ذلك تدخل أوريجانيا التي يتساءل أوديب عن سبب محبة جوكاستا الكبيرة لها، فيخبره كريون بأن أباها كان رئيس البلاط وأمها من إحدى الأسر الحاكمة وماتت وهي تلدها. أما أبوها فمات حزناً على صديقه الملك لايوس عندما سمع بنبأ مقتله. وهنا يتساءل أوديب عن كيفية مقتل الملك وأين، وهل ألقي القبض على القتلة؟ وبمعرفة التفاصيل يعرف بأنه هو قاتل الملك وزوج امرأته " أهكذا الأمر يكون، أية سخرية تلك؟ أيكون من قتلته خلف الحدود هو ملك تلك البلاد. تلك التي أعتلي عرشها، أأقتله وأتزوج امرأته وأملك سريره. هكذا كأني قرصان أو

---

[١]) نفسه، ص٣١.
[٢]) نفسه، ص ٣٣.
[٣]) نفسه، ص٣٣.
[٤]) نفسه، ص٣٩.

طاغية. يا إلهي كيف تصنعنا الظروف .. إني لأخجل من فعلتي، ولكن أين يكون الطريق .. أين .. أين؟ "[١].

يذهب أوديب إلى جوكاستا لينبئها بما اكتشف فيراها دامعة العينين وحين يسألها تقص عليه قصة فقدان ولدها الذي قام زوجها السابق بقتله درءاً لنبوءة معبد دلفي التي قالت بأن ذلك الطفل سيقتل أباه ويتزوج أمه، وتشرح له كيف حمل الطفل من قدميه ودثره بالوشاح الأخضر والحرير وأوثقه بالحبل وأسلمه لراع من طيبة ليأخذه إلى الجبل ويرميه. وهنا لا يتمالك أوديب نفسه فيقول: " يازيوس أغثني. ماهذه الحرائق حولي؟ لست أدري من أنا، وكيف، وأين، مادت بي الأرض وتوقف الزمن.. أواه من ذلك العذاب الرهيب "[٢].

وعندما يتأكد منها عن كيفية قتل الملك السابق لايوس يخرج أوديب الوشاح الأخضر ويسلمه لجوكاستا " جوكاستا: الوشاح الأخضر، كيف؟ به دثرت الوليد. من أين لك به أجبني؟

أوديب: طفلك جوكاستا هو أنا.

جوكاستا: ماذا؟

أوديب: ما قلت إلا الحق والصواب. أنا منتهك المحارم. قرأت في الغيب عن قدري، جريمة شنعاء ينفر منها الغريب والقريب، عار تدمى له القلوب، لم هكذا رب الأرباب شوهتني، كأضرى الوحوش أفعل، في فراش أبي أرتع، حلت علي لعنة، أبث أمي غرامي كعاشق ولهان لا يمنعه حياء "[٣].

ويحكي لها أوديب قصته مع الملك بوليبوس والملكة ميروبي اللذين رباه بعد أن سلمه الراعي لهما بدلاً من أن يقتله، ويتبع ذلك بقوله: " سقطنا أماه وما عادت لنا حيلة"[٤].

ثم يبين لها كيف عرف أنه هو نفسه قاتل أبيه الملك السابق لايوس عن غير قصد.

" جوكاستا: عاهل طيبة هو إذن من قتلته، قتلت أباك.

---

[١]) نفسه، ص٤٣.
[٢]) نفسه، ص٥٠.
[٣]) نفسه، ص٥١.
[٤]) نفسه، ص٥٢.

أوديب: قتلته أمي، ولم أواره التراب.

جوكاستا: أي لهب وأي عذاب؟

أوديب: القلب أمي مات.

جوكاستا: من أي أغوار جحيم مستعر خرجت هذه اللعنات. يا أبولو كيف النجاة؟

أوديب: ليس هناك نجاة لمن رمى ذويه بأفظع مما ينتظر، القتل والفحش. أي أفعال أخرى أكثر من هاتيك تدنس الرجل؟ يا ويلي وأنا قد فعلتهما معاً "[١].

وبانهيار كل من أوديب وجوكاستا بعد معرفة الحقيقة المرة ينتهي الفصل الأول.

الفصل الثاني: وقد وضع له المؤلف عنواناً هو «القرار»

نجد أوديب يقف في ردهة القصر وحيداً كئيباً يتذكر حادثة حل لغز أبي الهول وهزيمته ويتمنى لو أن الوحش قتله حتى لا يؤول إلى هذا الموقف الذي هو فيه الآن والذي يجد أنه لا خلاص منه إلا بخلاص الحياة. ولكنه يفكر في مصير طيبة وآمالها " يالهف نفسي عليك يا وطني، وكيف يكون حال الفقير من حقد الضاربين، من سوط البغي ومن صدأ القيود؟ يا وطناً ممتلئاً بالدموع لا لن تكون ضحية القهر وسيولد الضياء من جديد تماماً كيوم جئتك فخلصتك من الوحش المرتوي بالدماء. سأعيش حتى يرى الناس فيك ظلي حين أموت وأحقق لك العدل فأمحو الأسى من كل العيون "[٢].

وتدخل جوكاستا لتخبره بأن المصيبة لا يمكن كتمها بين ثنايا الضلوع، فيخبرها بأن الحياة تصبح شراً إذا ما السر عرفه الجميع. ويطلب منها كتمان السر وأن تمد له يد المساعدة إلى أن يصنع مستقبل أهل طيبة الطيبين، لأنه لو عرف المتلصصون السر فسيحطمون صرحه ويعودون بطيبة إلى الوراء، ولكنها تتبهه إلى أنه يحارب طغيان القدر، فيجيب: " أنا لا أخشاه وليكن ذلك واضحاً لك "[٣].

ويطلب منها أن تكون زوجه أمام الناس، ولكنها ترفض، فيرد عليها: " أمي لن نكون عشاقاً بل أماً وولداً. ماتت الرغبة يوم لاحت أنها حرام. ولن يعيش على الأرض أشقى مني إنسان. ورغم ذلك أخاف، أخاف لوطني الانكسار. أريد أن

---

[١]) نفسه، ص ٥٥-٥٦.

[٢]) نفسه، ص٦٤.

[٣]) نفسه، ص٦٩.

تحصد السنابل لنطعم الجياع ونكسو العراة، في ذلك خلاصنا، نقاؤنا، وليس في أن نموت "[١].

ويدخل عليهما كريون فيرى ذلك البؤس والوجوم على وجهيهما فلا تستطيع جوكاستا السكوت فتلمح له ببعض الحقيقة وتخرج لعدم مقدرتها على إكمالها. ويحاور أوديب كريون محاولاً توضيح المصيبة له بافتراض عودة ابن لايوس القتيل إلى الحياة، ولكن كريون يرفض الفكرة، ويقول بأنه لو أصبح الأمر حقيقة فإنه سيخنقه بيديه قبل أن يرتكب فعلته الشنعاء. ويخرج كريون ليبقى أوديب وحيداً يبث نفسه الآلام، وهنا يظهر الكورس مشجعاً إياه على الاستمرار. " أوديب كلنا معك، سنمضي معك ولن نسألك متى ينتهي الطريق "[٢].

وينتقل المشهد إلى حجرة ترسياس بالمعبد حيث لقاؤه مع كريون وهما في حالة يأس مما وصلا إليه. فبعد أن أحرقا الحقول لينقضا على أوديب، عاد منتصراً وأقوى مما كان، وهما إلى طريق مسدود. وهنا يقترح ترسياس فكرة أخرى للإطاحة بأوديب عن طريق شراء الناس من ذوي النفوذ وغيرهم عن طريق المال أو النساء أو ببعض الوعود، شرط أن تبقى الأمور سرية لا علناً كما يريدها كريون، ومطالباً إياه بالهدوء: " كريون من الأفضل ألا نلجأ بعد كل ما جربناه إلى العنف السريع، لم نجن شيئاً حتى الآن "[٣].

وهنا يدخل الرجل الذي أمراه أن يتخفى ويغتال أوديب بأحد السهام، ويبدأ بالتعبير عن ندمه لامتثاله لأمرهما ويوضح لهما كيف أن يديه لم تطاوعاه على قتل أوديب الذي يحاول أن يبني عزة طيبة ليل نهار، ثم يهددهما بفضح أمرهما على الملأ ليعرف الناس أي قناع يرتديان، ولكن كريون لا يمهله فيأمر الجنود بقتله متهماً إياه بالتآمر على قتل الملك.

يتحول المشهد بعد ذلك حيث جوكاستا تطلب من أوريجانيا أن تتزوج أوديب وتحاول إعطاءه الحب والحنان اللذين أصبحت جوكاستا عاجزة عن تقديمهما له،

---

[١]) نفسه، ص٧١.
[٢]) نفسه، ص٧٨.
[٣]) نفسه، ص٨٣.

وتعلل ذلك بإصابتها بمرض خبيث وعنيد يحول بينها وبين أوديب بأمر من الطبيب، وبتأييد من الآلهة في دلفي.

ينتقل المشهد إلى ردهة القصر فيبدو أوديب واقفاً وحيداً حائراً بعد عودته من مجلس الشيوخ: " لا بد أن هناك ثمة انحرافاً في العدالة، وأي انحراف، انحراف يرى في التحرر من العوز أمراً مرفوضاً، وإلا فلم يقف البعض في مجلس الشيوخ ضد مشروعي الجديد، لم رفع بعضهم راية العصيان ضد مشروع مجتمع نكسب فيه السلام؟ "[١].

ويدور حوار طويل بين أوديب والكورس يوضح الأسباب غير المقنعة التي يتذرع بها من رفضوا مشروعه الجديد.

ثم يحدث جوكاستا عن العقبات والعراقيل التي يضعها مجلس الشيوخ في طريق مشروعه، فتظهر خوفها عليه من مجابهتهم وحده، إلا أنه يرد عليها: " معي شعب طيبة، أنا لست في بلادي وحيداً، غير أمي كثير "[٢].

لكنها تنبهه قائلة: " وكذلك الأعداء من ينفثون السموم. خذ حذرك ياولدي، واقرأ ما خلف العيون، وخاصة تلك التي تقوى على الابتسام وخلفها عفن الحياة "[٣].

ثم تحاول جوكاستا أن تدخل في موضوع آخر، فتحاول إقناعه بالزواج من أوريجانيا لأن هذا الأمر سيجلب لها الراحة في إيجاد بديل لها قادر على إسعاده وتخفيف الوطأة عنه.

ليتحول المشهد بعدها إلى حجرة أوديب وأريجانيا تقف أمامه مظهرة استياءها من رفضه إياها، ومعبرة عن حبها الشديد له، لكنه يحاول عبثاً أن يفهمها أن أحزانه الدفينة تمنعه من الاقتراب منها لينتهي المشهد بهما وهي تجلس على الأرض حزينة باكية.

ينتقل بنا المشهد بعد ذلك إلى غرفة جوكاستا تتبادل الحديث مع كريون الذي يحاول تأليبها على أوديب، لكنها تدافع عنه بقوة، فيخبرها بعلاقة أوديب بأوريجانيا، وكيف أنه طوال شهرين يرقبها وهي تدخل حجرة أوديب لتنام فيها.

---

[١]) نفسه، ص٩١-٩٢.
[٢]) نفسه، ص ٩٧.
[٣]) نفسه، ص٩٧.

" كريون: أرأيت الكلب هاتك الأعراض؟

جوكاستا: كلا.

كريون: أسطورة الطهر.

جوكاستا: أنت لا تعلم.

كريون: لم تعاندين هكذا؟

جوكاستا: لا تظلمه.

كريون: دون دفئك وفي الفحش يتمرغ.

جوكاستا: اصمت أيها الأحمق فهو ابن دمي، ابن دمي، عانقيني يا لعنتي(تبكي)، فهو ابن دمي، من دمي، لم أيها المقدور فضحتني .. لم فضحتني؟ "[1]. وبهذا المشهد ينتهي الفصل الثاني.

الفصل الثالث: يعنون المؤلف الفصل الثالث بـــ((الطاعون))

يبتدئ هذا الفصل بالكورس ينعي الموتى من أبناء طيبة بسبب الطاعون الذي تفشى والذي ولد الأحزان في كل مكان، وأصبحت رائحته وأشلاء الموتى تملأ الطرقات، ويطلب الحل من أوديب الذي يطلب سؤال الحكماء وأهل الاختصاص.

وينتقل المشهد إلى المعبد حيث نرى كريون يخبر ترسياس بالسر الذي كشفته له جوكاستا، وهنا تخطر على بال الكاهن حيلة سيتم من خلالها القضاء على أوديب ويحاول كريون معرفتها ولكنه لا يفلح.

ينتقل المشهد إلى حجرة جوكاستا التي تحاول مع أوريجانيا إعطاء أوديب بعض التفاؤل والدعاء لزيوس حتى يجلي عن طيبة البلاء.

بعد ذلك يقف أوديب في مواجهة الحكماء الذين يعلنون بأنهم عاجزون عن فعل أي شيء لأنها لعنة الآلهة الغضبى التي حدثهم عنها عراف المدينة ترسياس.

وهنا يعلن ترسياس: " فوق أرضنا يا أهل طيبة تسعى خطيئة أحزنت الأرباب، دنس نهش الأكباد، من أجل ذلك سوف لا تفارق لعنة الأرباب البشر،

---

[1]) نفسه، ص١٠٥-١٠٦.

سيظل الموت والذعر والخراب في طيبة "[١]، وحين يسألونه عن الخلاص يطلب منهم البحث "عن ذلك الرجل رمز الدنس عدو الأرباب، سبب الخراب "[٢]. بعدئذ يشير إلى أوديب بأنه هو ذلك الرجل وعليه أن يرحل عن طيبة، فيطلب منه أوديب أن يتناسى حقده وألا يجعل موت البشر سلاحه، لكن ترسياس يصر: " طيبة تستصرخكم يا رجالها أن تخلصوها من ذلك المصير، من رجل دنس ضل الطريق وسد عنا مسالك النجاة، من قتل أباه، وشارك أمه خطيئة الفراش "[٣].

ويتوجه أوديب بالخطاب إلى الكورس ليبين لهم كذب ترسياس وليعرف رأيهم، فتتضارب الآراء بين مؤيد لما يقوله أوديب وبين مؤيد لما يزعمه ترسياس. ويتبقى خمسة من الحكماء الذين يؤمنون بأوديب: " الحكماء الخمسة: أيها المليك نحن جنود دعوتك، ومعك سنظل ولن نفترق، سنطارد ذلك الوباء ذلك المرض.

أوديب: لم يفقد بعد الإنسان الأمل. الفجر فوق أرضنا مرتبط بكم. أنتم من تستطيعون أن تزيلوا بعلمكم تعاسة البشر. يا أحبائي فلتكونوا طليعة صناع الحياة، فلتعالجوا الناس لتبعثوا الفرحة في القلب الحزين. يا طيبة الغالية. يا أهل بلادي هاكم دفعة أمل "[٤].

ثم ينتقل المشهد إلى المعبد حيث ترسياس وكريون يكملان سبك المؤامرة، حيث يوضح ترسياس لكريون بأن " الحرب ليست ضد أوديب فحسب بل ضد كل ما زرعه في قلوب الناس وعقولهم، وليس هيناً أن تحيل الشيء الجميل إلى مسخ في لحظة "[٥].

ويكمل الاثنان خديعتهما بإطلاع أوريجانيا على حقيقة الأمر وبعد مواجهة أوديب وجوكاستا تصف بأن مايحدث هو الجنون بحد ذاته. وتبدأ بالتعبير عن كرهها لأوديب وجوكاستا لما قاما به من فعل شنيع.

لكن جوكاستا لا تستطيع تحمل صدمة ما يحدث لها ولأوديب فتقوم بشنق نفسها لأنها عرفت أن الخلاص لن يكون إلا بالموت.

---

[١]) نفسه، ص١٢٠.
[٢]) نفسه، ص ١٢٠.
[٣]) نفسه، ص ١٢٢.
[٤]) نفسه، ص١٢٤.
[٥]) نفسه، ص ١٢٥-١٢٦.

وينتقل المشهد إلى أوديب في مناقشة مع الحكماء الخمسة الذين يوضحون لأوديب رفض الناس للعلاج خوفاً من الآلهة. ويطالب أحدهم بأسر ترسياس صاحب البلاء، إلا أن أوديب يقاطعه قائلاً: " هياج الثوار. نحن يا صديقي لسنا عطشى للدماء، ولكنا عشاق عدالة وأمان، لن نقهر الخوف بالخوف. ترسياس حقيقة قد طعن من الخلف، وهو يملك ما يلوي به أعناق الناس، وأنا أعرف أنه كذاب، ولكن الناس لا تعرفه إلا حامياً للأوليمب ويعرف ما يستخفي من أمور الحياة "[١].

ثم يدور حوار بين أوديب والكورس، يبين لهم فيه ضرورة التصدي للوباء بالعلاج حتى تنجو طيبة، ولكنهم يرفضون لأنهم يظنون أن مابهم لعنة من الآلهة ويصرون على معرفة الرجل الذي كلمهم عن وجوده ترسياس. وهنا يعرفهم أوديب بأنه هو ذلك الرجل الذي يبحثون عنه:

" أنا أيها السادة هذا الرجل .. أجل أنا هو ذاك الرجل الذي يحكي عنه ترسياس أنا من احتمل هذا العار الموبوء .. وقبل أن يحرق سمعي كلامكم عشت في جحيمي لحظات المهزوم .. وجرعت الغربة واليأس ولكن أبداً لست سبب الوباء .. هل تفهمون؟ لقد عرف الوغد ترسياس كيف يستغل شرخ حياتي .. أنا لست سبب الوباء ولكني حقيقة قاتل أبي .. "[٢].

ينتقل المشهد إلى المعبد حيث ترسياس وكريون يحتفلان بنجاح الخطة ويعدان العدة لتكملتها بنجاح، فحين يحضر الحكماء يطلب ترسياس منهم أن يعالجوا الناس لإنقاذ طيبة من البلاء، وحين يسألونه عن سبب منعهم عن العلاج في البداية، يجيبهم بأن " تلك مشيئة الآلهة، كانت تريد للآثم أن يعترف ولجوكاستا أن تنتحر "[٣]. ويخبرهم بأن الآلهة تطلب منهم عدم تبليغ هذه الأنباء إلى الناس، وكذلك أن يرتدوا ثياب الكهان عند معالجتهم. وهنا يتساءل الحكماء عن حقيقة مايجري، ويشككون بأقوال ترسياس. وتدخل مجموعات أخرى من الكورس لتكشف كذب ترسياس وتؤكد وجود مؤامرة كبرى ضد أوديب والشعب ينسج خيوطها ترسياس وكريون اللذان سيلقى بهما خلف الأسوار.

---

[١]) نفسه، ص ١٤٢-١٤٣.
[٢]) نفسه، ص ١٤٧.
[٣]) نفسه، ص ١٤٩.

وينتقل المشهد الأخير إلى أوديب والكورس في مواجهة أخيرة، يلقون فيها اللوم عليه ويطلبون منه التنحي عن الحكم، لأنه لم يثق بالشعب ولم يقل الحقيقة، ويحاول الحكماء الدفاع عنه من دون جدوى، فقد أصدر الشعب حكمه وأوديب له مطيع: " حكيم: أوديب أنت المنقذ العظيم لطيبة كلها.

أوديب: ولا يعني أن تنحني الديمقراطية أمام سلطتي. فلتصنع طيبة مصيرها ولتمارس حريتها ولتعلم أن أمامها الطريق غير مفروش بالورود. أيها الطيبون، أنا لا أخالف إجماعكم. أنتم ترفضونني وهذا حقكم كي لا تبقى حريتكم وهماً وشعاراً مرفوعاً .. ولكن الانتصار الحقيقي لكم هو أن تستمروا بهذا القدر من الشجاعة في ممارسة حريتكم أمام مواقف أخرى مماثلة على أن يزداد وعيكم .. ومن التجارب ستتعلمون تجربتي معكم "[١].

ويرفض أوديب في النهاية أن يفقأ عينيه كما تقول الأسطورة، لأنه يحلم (بالخصب لا بالعقم) على الرغم من عذاب الجرح الذي يحفر صدره، وسيترك طيبة مرغماً تنفيذاً لإرادة الشعب: " ليذكر كل رام منكم على حجره، أني أنا المرجوم أحملكم معي داخلي حتى آخر أيام عمري. وداعاً يا طيبة الجديدة، يا من أتمنى أن يكون في ترابك مرقدي "[٢].

ويسدل الستار على المنظر الأخير من المسرحية ليثبت أن أوديب نجح في مواجهة ذاته، لكنه فشل في أن يواجه شعبه بالحقيقة.

تحليل المسرحية:

لقد استطاع فوزي فهمي أن يولد من أسطورة أوديب الإغريقي صراعاً جديداً يعانيه أوديب العربي وقدم عملاً متكاملاً أفاد فيه من أعمال من سبقه في الكتابة عن الأسطورة من العرب يقول: " سبقني إلى معالجة هذه الأسطورة على المستوى العالمي كثيرون، وقبلي في لغتنا العربية رائد المسرح المصري توفيق الحكيم ثم علي أحمد باكثير، وتكاد تكون حرفية البناء الدرامي لمعالجتهم تتركز

---

[١]) نفسه، ص١٥٥.
[٢]) نفسه، ص ١٥٧.

حول إمكانية استبعاد ــ ولو إلى حد ما ــ نتيجة الفعل والتي تقع بعد لحظة الكشف. ونقطة الاختلاف عندي في جوهر البناء هي التقدم في لحظة الكشف. وبالطبع ما يتبعها شيء مغاير تماماً لكل المعالجات "[١].

قدم الكاتب المأساة بحلة جديدة. فموضوع القدر القاسي لم يقف عقبة في وجه أوديب لتحقيق طموحات شعبه الذي كان يبني عليه الآمال فمأساة زواج أوديب من أمه وشبكة القدر المحكمة حوله لم تمنعه من أداء واجبه تجاه شعبه وكان خطؤه الفادح الذي لم يغفره له الشعب هو عدم مصارحة شعبه بالحقيقة التي فهم الشعب منها أنه لا يثق به.

لقد عاش الكاتب نكسة عام ١٩٦٧، وأمام الصدمة الموجعة، تعددت تجليات ردود الأفعال التي كان هاجسها الأول سؤال البحث عن الأسباب طلباً للحقيقة. وفي أعقاب الهزيمة، بدأ فوزي فهمي كتابة مسرحيته، وأنهاها عام١٩٦٨. اتخذ للمسرحية إطاراً للأحداث، مستلهماً أسطورة أوديب اليونانية، محاولاً دمج أفق واقعه بأفق الأسطورة القديمة، حيث قتل أوديب الوحش المتربص بمدينة طيبة، فخلصها من أسره، وأصبح حاكماً لها، وقاد مشروعه في تحقيق العدل لأهلها، متحملاً مسؤولية مواجهة تحديات، وممانعات خفية تعرض المدينة للكوارث والمخاطر، تستهدف إعاقة مسيرته. تكشف الأحداث أن أوديب قد قتل أباه، وتزوج أمه، دون أن يدري حقيقة فعلته، وظلت خيوط تلك الحقيقة خافية. عندما تعرف أوديب حقيقته، واجه نفسه، وامتلك مسافة التنفس، وامتد خارج ذاته، لم يفقد هدفه، مؤمناً بأن المطهر من فعلته، هو العمل من أجل تحقيق العدل بين أهل طيبة. لكن مشكلته كانت في أنه صمت ولم يواجه أهل مدينته بحقيقته، فاستغل معارضوه سر صمته، وراحوا يهاجمونه. وتمدد مرض الطاعون ليهلك أهل المدينة. وارتهن خلاصها من ذلك الطاعون بضرورة العثور على من انتهك المقدسات، وتسبب في هلاك المدينة. عندئذ لم يستطع أوديب سوى الاعتراف للناس بحقيقة فعلته. لحظتها طالبه أهل المدينة بالرحيل عن طيبة.

---

[١]) فوزي فهمي، عودة الغائب، الغلاف.

لقد كان الكاتب عادلاً مع أوديب بما طرحه من صورة ذهنية له، شكلت السمة الرئيسية لشخصيته التي جسدتها طموحات مشروعه الوطني، وقد أفسح مساحة من الأحداث تجلى من خلالها صدقه، وأيضاً واقع معوقاته، وهو ما يضاف إلى رصيده، وإن كان ذلك لا ينفي أو يبرر فعلته التي ارتكبها عن جهل منه، لكنه في النهاية حاصره بقوى الشر التي انتصرت عليه، واستخدم الناس أداة طلباً لرحيله، حتى لقد تخلت عنه أوريجانيا التي أحبته، وبدت كأنها تقف إلى جانب أعدائه، وهو ما يعني أن أعداءه استطاعوا إفساد حتى أحبائه الذين آمنوا به. لقد أراد أن يمنح المشاهد الإحساس بالخطر والدهشة النابعين من إدراك حد التقلب في نظام العلاقات القائم. فأهل المدينة اكتشفوا الحقيقة، وواجهوا ترسياس صانع المكيدة، ثم من بعد ذلك طالبوا أوديب بالرحيل. لقد أضاف فوزي فهمي ما يعمق فكرته التي طرحها في المسرحية، لأن رحيل أوديب ليس رحيلاً مجانياً؛ أي إن هناك شيئاً إيجابياً سيبقى لدي الناس بعد رحيله، بما يؤكد رؤية الكاتب أن رحيله عن المدينة لا يعني نهاية تاريخها. " لقد نجح أوديب في مواجهة الذات، وفشل في أن يواجه شعبه بالحقيقة. والذي لا شك فيه أن الإنسانية تمتلك إمكانية غير لغة الصمت، التي هي أفشل اللغات "[١].

---

[١]) فوزي فهمي، عودة الغائب، صفحة الغلاف.

٥- الروابط الفنية والجمالية في الأعمال السابقة

من خلال التقديم للأعمال الأربعة السابقة التي تأثرت بأسطورة أوديب بشكل مباشر شكلاً ومضموناً، نلاحظ أن هذه الأعمال اقتربت من الأسطورة بأشكال كثيرة، وابتعدت عنها بأشكال أخرى. ويمكن تحديد تأثر هؤلاء المؤلفين بالمصادر التي استقى منها كل منهم مسرحيته في جانبين:

الجانب الأول: الحدث، والجانب الثاني: الشخصية.

يمكن تناول الحدث في المسرحيات السابقة من خلال العلاقة الأسرية والوباء والنبوءة.

ما يجذب الانتباه في البداية أن ثلاثة من الكتاب الأربعة الذين تناولوا الأسطورة تناولاً مباشراً قد أدخلوا اسم بطل الأسطورة في عنوان مسرحياتهم. فتوفيق الحكيم أسماها «الملك أوديب»، وباكثير أسماها «مأساة أوديب»، وعلي سالم أعطاها اسمين مختلفين تماماً وهما «كوميديا أوديب» و«أنت اللي قتلت الوحش»، وشذَّ فوزي فهمي عن ذلك فلم يذكر اسم بطل الأسطورة في عنوان مسرحيته فأسماها «عودة الغائب». كذلك نلحظ أن علي سالم هو الوحيد الذي أطلق عليها اسم كوميديا.

والمسرحيات جميعها التزمت بالفصول الثلاثة على شاكلة مسرحية سوفوكليس دون زيادة أو نقصان في عددها.

يرى الحكيم أن العلاقات الأسريّة في حياة أوديب أمر لا يمكن إغفاله، إذ تدور على محورها الفكرة التي من أجلها تحدث هذه المأساة بالذات. وهذا ما يظهر واضحاً في المسرحية، إذ إن علاقة أوديب بأسرته تحتل المكان الأول فيها.

كان يبدو منذ اللحظة الأولى من المسرحية أن الحب الأسري يظلل حياة أوديب حتى إنه ليعيش أكذوبة كبيرة يحرص على ألا تكشف من أجلهم. فزوجه وأولاده يعتقدون أنه بطل بقتله أبا الهول حين حل لغزه. ولم يكن هناك أبو الهول، بل أسد يفترس المتخلفين خلف أسوار طيبة، غير أن ترسياس أوحى إلى أهل المدينة أن هناك وحشاً يلقي ألغازاً ويفتك بكل من يعجز عن حلها. وبعد أن يلتقي أوديب بالأسد ويقتله بهراوته، ويلقي بجثته في البحر، يوحي ترسياس إلى أهل طيبة أن ينصبوه ملكاً، لأنه لم يكن يريد يومئذ كريون شقيق جوكاستا ملكاً عليهم. ويخشى أوديب أن يعلن ذلك للمدينة خوفاً من أن يفجع زوجه وأولاده في إيمانهم ببطولته. فهنا يقدم الحكيم صورة مصرية للتماسك الأسري. لكن باكثير لم يهتم بتعميق هذه العلاقة الأسرية معتمداً على أنها شيء ثابت في الحياة الزوجية. وحين أظهر أبناء أوديب الأربعة في المسرحية لم يكن لظهورهم من مبرر سوى أن يبين مدى كراهية الناس لترسياس، فضلاً عن كراهية جوكاستا له. لقد ذهبوا إلى أوديب جميعاً يطلبون منه ترحيل ترسياس بعيداً عن القصر لأن أمهم لاتحبه:

" أنتيغون: أنا يا أبت لاأحبه.. ولكن ما دمت أنت تريده فنحن جميعاً نريده.

إسمين: كلا لا نحبه ولا نريده!

إثيوكل: أجل، لا نحبه ولا نريده.

بولينيس: وأمي أيضاً لا تحبه .. ولا تريده "(١).

لم يكن في هذا الحوار مايدعم حركة المسرحية، كما أنه لم يخدم الأحداث فيها، وربما كان المؤلف يبرز ذلك الموقف ليبين الخلاف بين أنتيغون وإخوتها، ومدى حب هذه الفتاة لأبيها. وظهر الفتية الأربعة كذلك بعد أن عرفت طبيعة العلاقة بين أوديب وأمه، وكانوا باستثناء أنتيغون يطلبون من والدهم أن يأمر بطرد ترسياس من القصر، ولا يفيد ظهورهم المسرحية في هذا الوقت بشيء ويذهبون

(١) علي أحمد باكثير، مأساة أوديب، ص٥٦.

وتبقى أنتيغون مع والدها لتسأله عن صحة مايقال، من أنه أبوها وأخوها، وبعد أن يخبرها بالحقيقة، يسألها إن كان حبها لن يتغير، فتجيبه بأنها ستظل تحبه إلى الأبد:

" أوديب: ولن يتغير حبك لي ياأنتيغون؟

أنتيغون: لا يا أبت لن يتغير حبي لك.. سأظل أحبك إلى الأبد! "[١]

كان هذا الموقف مستمداً من مسرحية الحكيم، إلا أن الحكيم يضعه في النهاية ليختم به الصورة التي رسمها أوديب، ويجعل من موقف أنتيغون تعبيراً عن رأيه في أوديب.

كما أن سؤال أوديب لابنته بعد تراكم الأحداث عليه عما إذا كانت لا زالت تؤمن به بطلاً، وإجابتها له وهي تمسح دموعاً تتساقط من عينيه بكفيها بأنه لم يكن قط بطلاً في نظرها مثلما هو اليوم يوضح رأي الحكيم فيه.

" أوديب: هذه أنت يا أنتيغون العزيزة! .. مازلت تؤمنين بأني البطل؟! (يبكي) لا .. لم أعد كذلك يا بنتي! .. بل إني ما كنت يوماً بطلاً قط! .. (أنتيغون تمسح دموع أوديب بكفيها ..)

أنتيغون: يا أبتاه! .. إنك لم تكن قط بطلاً، مثلما أنت اليوم! .."[٢].

أما فوزي فهمي فقد تعرض للعلاقة الأسرية بطريقة مختلفة عن الحكيم وباكثير وحتى عن سوفوكليس نفسه. فأوديب شاب لم يمض على زواجه من جوكاستا إلا أشهر قليلة، ولم ينجبا أولاداً بعد. لكن علاقة حب كبيرة تجمعهما على الرغم من انشغاله ليلاً نهاراً بقضايا شعبه، وعدم وجود الوقت الكافي للتمتع الحقيقي بهذا الحب.

" أوديب: ماأعذب حنانك جوكاستا وهواء الليل صامت، بالقلب مني بركان حبيس يستعر بالحب والأشواق والهمسات إليك، .. وكأني قد كان لي معك في الحب منذ الصغر أيام وأحلام صنعناها معاً .. أنت لا أحد غيرك التي أزحت الهموم عن جبهتي، يطيب لي مليكتي أن أعانقك ..

---

[١]) نفسه، ص٨٦.

[٢]) نفسه، ص٢٠٠-٢٠١.

جوكاستا: ولكنك ياحبيبي مشغول عني، تتركني أسامر نفسي، والنجوم أبثها الأشواق .. ويمضي الليل كله أو يكاد وأنت عن فراشي بعيد، بين جموع الناس تتصدر أو في ربوع طيبة تجوب بين حاملي الفؤوس تفجر الأرض بنبض الرخاء ولكن يا حبيبي البيت دونك لا يطاق والقلب لا يهجع إلا حين إليه تعود "[١].

والمعاناة التي يتعرض لها أوديب وجوكاستا هنا كبيرة وأليمة لأن معرفتهما بأن أوديب قاتل أبيه وزوج أمه تتكشف ــ خلافاً لسوفوكليس والحكيم وباكثير ــ منذ البداية. ويضطر الاثنان للبقاء أمام الناس كزوجينلكنهما يعيشان في الحقيقة كأم وابنها حتى لا ينكشف السر الذي قد يضيع أحلام شعبه وطموحاته. ويختلف فوزي عن الآخرين بأنه اصطنع زوجة بديلة لأوديب، هي أوريجانيا، وجوكاستا نفسها هي من تعرضها عليه لتعوض حنان الحبيبة الذي لم تعد تستطيع تقديمه. وأوريجانيا هي بديل أنتيغون عند سوفوكليس والحكيم وباكثير.

يمكن مما سبق ملاحظة " تأثر الحكيم وباكثير وفوزي فهمي بالمدرسة الفرويدية التي ترى أن تطور الأساطير يصور علاقة الفرد الاجتماعية داخل العائلة، وعلاقة العائلة داخل القبيلة، وأن عقدة أوديب لا تظهر إلا من خلال الجو الأسري"[٢].

وإذا كان الموقف الأسري أمراً ذا أهمية لدى كلٍّ من الحكيم وباكثير وفوزي فهمي، فإنه لم يكن كذلك لدى علي سالم في مسرحيته ((أنت اللي قتلت الوحش)). إن أوديب في مسرحيته، وإن تزوج جوكاستا، إلا أنه لم ينجب منها أطفالاً، كما أن علاقته الزوجية بها لم تكن عميقة، حتى إنها لم تره طيلة مدة حكمه أكثر من أربع مرات. وهي تلوم أوالح رئيس الشرطة، لأنه مدح لها رجولته قبل زواجها منه. استخدم المؤلف هذا الجفاء بين أوديب وزوجته، كدليل على أن أوديب لم يكن يهتم بغير تطوير الحياة، والمساهمة في بنائها، حتى إنه أهمل الحياة الزوجية، ولم يكن يوليها أية عناية:

---

[١]) فوزي فهمي أحمد، عودة الغائب ... ص٢٤-٢٥.

[٢]) باتريك ملاهي، عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس، تر: جميل سعيد، بيروت، دار المعارف، ط١، ١٩٦٢، ص١٢٢.

" جوكاستا: طول النهار والليل في المعمل بتاعه، مشغول في الاختراعات حضرتو .. من يوم ماتجوزته ماشفتوش أكثر من أربع مرات .. صحيح أناملكة .. ومن صلب الآلهة كمان .. لكن أنا بشر برضه ..

أوالح: وأنا مسؤوليتي إيه في ده كله يامولاتي ..؟

جوكاستا: مسؤوليتك خليتني أوافق أتجوزه .. أنت اللي قلت لي وافقي.

أوالح: ماهو ماكنتش عارف يامولاتي أنه حا يعمل كده "[١].

وقد أدى ذلك إلى أن يكون شعور أوديب بالكارثة التي حلت بطيبة ليس من خلال مشاعره حول أسرته، وإنما من خلال مشاعره حول أهل مدينته.

وكانت الكارثة التي تعيشها المدينة في مسرحية الحكيم هي الكارثة نفسها التي تحدث عنها سوفوكليس، كارثة طاعون يفتك بالمدينة وبأهلها. وكانت بداية للمسرحيتين وهي كذلك عند فوزي فهمي لكنها عنده كانت مرضاً يحتاج إلى علاج من حكماء المدينة، وقد أخر حادثته إلى نهاية المسرحية. لكن باكثير خالفهم جميعاً فجعل الكارثة مجاعة سببها استحواذ المعبد على أموال الشعب لأنه لم يكن بحاجة إلى أن يجعل الكارثة عقاباً من الآلهة للمدينة. أما علي سالم فلم يذكر شيئاً عن الطاعون، وإنما بدأ مسرحيته بمواجهة المدينة لأبي الهول وتحدي أوديب له، وبنى قصته على ذلك.

تنتهي مسرحية الحكيم بأن يفقأ أوديب عينيه كما حدث لأوديب سوفوكليس بعد علمه بانتحار جوكاستا. أوديب لدى سوفوكليس طلب من كريون أن ينفيه عن طيبة. فيبلغه كريون أن هذا الطلب لا يستطيع غير الإله وحده أن يمنحه له. وأقنعه أوديب بأنه بغيض من الآلهة، فرد عليه كريون أنه إذا كان الأمر كذلك فسيجاب إلى مطلبه.

وفي مسرحية الحكيم، طلب أوديب بعد أن فقأ عينيه أن يرحل بمفرده، بعيداً عن المدينة، فأجابه كريون إلى ذلك. غير أن المسرحية انتهت باستعداده للرحيل مع ابنته أنتيغون.

---

[١]) علي سالم، كوميديا أوديب أو(أنت اللي قتلت الوحش)... ص٧٨.

اختلف باكثير كثيراً عما ذكره سوفوكليس، فإنه بعد انتحار جوكاستا يحاول أن يثب إلى سيفه المعلق ليقتل به نفسه، ويحول كريون دون ذلك. وتأخذ أحداث المسرحية طيلة فصل كامل من مشهدين بعد وفاة جوكاستا في إبراز محاولة أوديب تحقيق هدفه في القضاء على تجار الدين من الكهنة.

بعد كل هذه الأحداث لم يكن هناك داع لأن يرحل أوديب، ولو أن المؤلف اتخذ هذا الطريق لكان يقترب بذلك من الأسطورة كما يذكرها هوميروس، ولكنه اتخذ طريق سوفوكليس في أن يجعله يقرر الرحيل، وربما أراد بذلك أن يزاوج بين هوميروس وسوفوكليس، وتأخذ أنتيغون طريقها معه دون مبرر لذلك. وفي مسرحية فوزي فهمي فقد بقي أوديب مبصراً ولم يفقأ عينيه على الرغم من المأساة، وعلى الرغم من تنحية شعبه له عن الحكم ونفيه خارج المدينة، لأنه كان يحلم بغد مشرق " أما أنا فقد كان علي أن أفقأ عيني كما تحكي قصتي، لكن هاأنذا أصد بكل إرادتي عن نفسي فقء العينين فأنا أحلم بالخصب لا بالعقم رغم عذاب الجرح الذي يحفر مني الصدر، والفزع من برد أيامي المقبلة .. "(١).

أما علي سالم في مسرحية «أنت اللي قتلت الوحش» فلم يكن الموضوع الذي بنى عليه مسرحيته بمتقبل لهذه الأحداث، لذا فهو لم يتعرض لها، وكل ما تعرض له هو نهاية أوديب الذي ترك المدينة ومازال الوحش يتهددها. واستخدم المؤلف بعض العبارات يشير فيها إلى نهاية أوديب كما يذكرها سوفوكليس. فهو يذكر بعد عودة الوحش، وقبيل مغادرته طيبة، أن نور القصر خافت، وأنه لا يستطيع أن يرى جيداً. ويحادث كريون في ذلك فيؤمن على قوله بأن المشاعل ليست في كامل قوتها.

" أوديب: النور قليل في القصر الليلة دي .. مش شايف كويس.

كريون: فعلاً يامولاي .. المشاعل مش في كامل قوتها.

أوديب: حاجة غريبة .. مش شايف كويس "(٢).

---

(١) فوزي فهمي، عودة الغائب، ص١٥٦-١٥٧.

(٢) علي سالم، كوميديا أوديب أو(أنت اللي قتلت الوحش) ... ص١٢٢.

ويذكر المؤلف على لسان ترسياس أنه ليس مهماً أن يعرف ماذا حدث لأوديب فقد أصبح ــ كما قال أحد الناس ــ ملكاً للشعراء. وليس المهم هو مصير أوديب، وإنما المهم هو أن طيبة ستبقى للأبد ملكاً لشعبها الذي بدأ يعرف الحل جيداً.

وهذا الحل الذي عرفه شعب طيبة، واهتمام المؤلف به هو الذي كسا الأحداث، ولون الشخصيات بألوانها التي اختلفت كثيراً في تكوينها، وطباعها عن شخصيات كل من الحكيم وباكثير وفهمي في مسرحياتهم. ومن خلال هذه الشخصيات ورؤية كل من هؤلاء الكتاب لها، يمكن معرفة حقيقة تصورهم لأسطورة أوديب.

الشخصيات:

أوديب: كانت أهم شخصية في المسرحيات الأربع شخصية أوديب، فهي مركز الأحداث، ومركز العلاقات التي تعيشها في المسرحية، كما كان كذلك في الأسطورة. وكانت هذه الشخصية الأسطورية تملك قدرة على منح رمز يحمل طاقات متفجرة قابلة للتفسير والإيحاء. وكان لكل من هؤلاء المؤلفين موقف واضح من أوديب.

أراده الحكيم باحثاً عن الحقيقة فإنه ما إن علم أنه لقيط حتى خرج يبحث عنها. ولم يتوقف عن البحث إلا حين تزوج الملكة، ثم توقف عن البحث حتى ظهر الطاعون، وهنا تتحرك الأحداث في طريقها لتوضيح حقيقته حتى يمسك بزمام البحث ملحاً للوصول إلى المعرفة إلى أن يحضر الراعي الكورنثي. ويلتقي الراعي الطيبي، وتتكشف له الحقيقة كاملة فيأخذ في استبشاعها، ويرى وجهها بشعاً وأنها لعنة لم يسبق أن صب نظيرها على بشر، لقد كان يشعر بها، وينقبض صدره لها، ولكنه ما تصورها بهذه الفظاعة. وهو الذي ما خاف يوماً من وجهها، ولا ارتاع من صورتها، ولكنه بعد أن عرفها، يتمنى لو لم يعرفها:

" جوكاستا: لقد عرفتها .. فهل استرحت؟!

أوديب: حقاً. ليتني ما عرفتها .. وهل كنت أتخيل أنها بهذا الهول! وهل كان يخطر لي أنها شيء قد يقضي على هنائي؟! .. الآن فقط أدركت .. بعد أن انتقمت مني .. لأني عبثت بنقابها![١].

وفي هذا الحوار يظهر التناقض في شخصية أوديب الباحث عن الحقيقة، فإن الحوار يوحي بأن أوديب كان يبحث عنها كمتعة ذهنية خالصة لم يتصور أن تؤثر على هنائه، وإلا لفضل عليها العيش الهنيء مع الجهل.

أراد الحكيم أن يجسم الحقيقة على أنها قوة قادرة على الانتقام، ولكنه لم يستطع أن يقنع بذلك، ولا بأن أوديب كان الشخصية التي تدعو مكوناتها إلى الاقتناع بأنه باحث عن الحقيقة. فقد كانت الحقيقة كلمة تتردد على لسانه، فلا تبرز غير تناقض في بناء شخصيته.

يروي أوديب لأولاده قصة بطولته، وقضائه على الوحش، وفي الوقت نفسه يحدثهم عن ذاته بأنه يهيم حباً بالمعرفة وأن حبه لها هو الذي أدى إلى أن يهيم على وجهه، باحثاً عن حقيقته، ثم يتغير طريقه ليعيش أكذوبة من صنع رجل آخر.

وهكذا يحدث التناقض بين القول والفعل، واختلاط الكذب بالصدق في شخصية أوديب. لم يكن هذا التناقض هو ما أراده المؤلف لشخصية الباحث عن الحقيقة، ولكن فيما يبدو أن الرغبة في بناء موقف جديد على شخصية أوديب هو الذي أدى بالمؤلف إلى هذا التناقض الذي ظهر بوضوح أكبر عند لقاء أوديب ترسياس. فإنه ما إن شعر بأن عرشه عرضة للخطر لا لوجود الطاعون، وإنما لأن الظروف في طيبة تماثل الظروف التي فاز فيها بالملك. ظروف تلائم الانقلاب حتى يشعر أوديب أن ترسياس يريد أن يقف موقفاً سلبياً من هذه الأزمة. ويحتد الموقف بين أوديب وترسياس، يهدد فيه أوديب ترسياس بأنه لن يبيح له اللهو به لأنه قادر على أن يجعل الناس يلهون به، وعندما يسأله ترسياس عما يستطيع أن يقول للناس، يجيبه أوديب بأنه سيقول كل شيء، لأنه لا يخشى الحقيقة، بل إنه لينتظر اليوم الذي يطرح فيه عن كاهله تلك الأكذوبة الكبرى التي يعيشها.

---

[١]) توفيق الحكيم، الملك أوديب ... ص٢٠٩.

" أوديب: كن على ثقة أني لن أتيح لك اللهو بي: بل إني لقدير على أن أجعل الناس يلهون بك! ..

ترسياس: ماذا تستطيع أن تقول للناس؟

أوديب: كل شيء ياترسياس، كل شيء .. فأنا لا أخشى الحقيقة.. بل إني لأنتظر اليوم الذي أطرح فيه عن كاهلي تلك الأكذوبة الكبرى التي أعيش فيها منذ سبعة عشر عاماً "(١).

يعلن أوديب لترسياس بعد ذلك أنه قد يجن لحظة، ويفتح أبواب القصر، ويخرج إلى الشعب صائحاً!! " اسمعوا يا أبناء طيبة. اسمعوا قصة رجل أعمى، أراد أن يهزأ بكم، وقصة رجل حسن النية سليم الطوية اشترك معه في الملهاة "(٢).

هذا أوديب الباحث عن الحقيقة ينتظر اليوم الذي ينفض فيه الأكذوبة عن كاهله. وفي الوقت نفسه يوضح أنه قد يجن ليقول الحقيقة. وحين يعلن لترسياس عن الطريقة التي سيقول بها الحقيقة للشعب يبدأ بالدفاع عن نفسه بأنه: رجل حسن النية سليم الطوية خدعه رجل أعمى.

ينتهي الموقف الحاد بين أوديب وترسياس إلى أن يبلغه أنه سئم سماع صوته، فهو إذا دعاه ليصغي لرأيه في هذه المحنة، إذ إنه لا يتبين موقفه منه اليوم هل هو معه أم ضده؟ فإنه لا يرى على أي أساس أقام إرادته. ويبلغه ترسياس في اعتداد أن ذلك ما سوف يعلمه في حينه.

يمضي ترسياس، بينما يخاطب أوديب نفسه متسائلاً عن مصيره، وفي النهاية يعرف أوديب أن مصيره كان بيد أعمى يقوده إلى حيث يشاء. ولم يكن أوديب يدرك أن الذي وضع مصيره في يد الأعمى لم يكن سوى أوديب نفسه الذي يزعم أنه ترك كورنثة باحثاً عن الحقيقة، وحين التقى جوكاستا، بقي إلى جوارها سبعة عشر عاماً، دون أن يتساءل عن حقيقته، أو يبحث عنها.

أراد المؤلف بتأجيل أوديب البحث عن الحقيقة أن يبين تأثير عقدة أوديب كما تظهر لدى المدرسة الفرويدية. ويلمح المؤلف بتأثير هذه العقدة فيه؛ فهو يخبر

---

(١) توفيق الحكيم، الملك أوديب ... ص٧٨.
(٢) نفسه، ص٧٨.

زوجته وأولاده بأنه لم يكن يعرف الجائزة التي تعطى لمن يقتل الوحش، ولو عرف أن الملكة الأرملة جزء من الجائزة فربما اضطرب فؤاده، وارتجفت يده ولم يظفر بالنصر.

وبعد اكتشافه الحقيقة، يطالبها أن تبقى له زوجة، وأن يضعا أصابعهما في آذانهما، وألا يسمعا، وأن يعيشا في الواقع، فإنه لن يسمح لشيء أن يحطم سعادتهما ويقوض أسرتهما وأنه سيترك الملك والقصر، ويرحل بصغارهما عن هذه المدينة، ويطالبها أن تتجلد وتواجه معه الحياة. فما دام لهما قلبان، فهما صالحان للبقاء، ولكن جوكاستا وضعت النهاية، لأنها كانت تعلم أنها لم تعد صالحة للبقاء:

" أوديب: جوكاستا! ... حذار أن تقدمي على أمر يلقي في قلبي اليأس! ... أنت تعرفين أني لا أستطيع لك فراقاً .. تجلدي وانهضي معي نواجه الحياة .. ثقي أنه ما دامت لنا قلوب فنحن صالحون للبقاء!! ..

جوكاستا: لم نعد نصلح للبقاء معاً "[1].

لقد اختلطت في شخصية أوديب ما أراده الحكيم له، وما أراده سوفوكليس له، وما استقاه فرويد من هذه الشخصية. فلم يستطع الحكيم أن يزيل التناقض الذي أوقعها فيه. هذا التناقض أبعد الشخصية عن أن تكون شخصية تراجيدية.

لم يرسم باكثير شخصية تراجيدية، وإنما رسم شخصية لفارس من فرسان السيرة الشعبية، ذلك الذي يصارع المصاعب دون أن يسقط. ولكن تخلي أوديب عن الحكم في نهاية المسرحية بعد أن تغلب على الكاهن لوكسياس لا يمثل فهماً للبطل التراجيدي بقدر ما يمثل قوة تأثير الأسطورة على المؤلف.

رسم باكثير أوديب صلباً عنيداً، ولكنه كان يملك مقومات في شخصيته تجعل ذلك الصلف وهذا العناد ميزة من مميزاته. فإنه أبرز أوديب في البداية ملحداً لا يؤمن بإله إلا عقله وإرادته. فقد كفر بالإله، لأن وحيه كشف له عن إله قاس. وحين يأتيه ترسياس يرحب به، ظناً منه أنه ملحد مثله، غير أن ترسياس جاء ليعيده إلى حظيرة الإيمان، فإن الله الحق لا يوحي بالشر والإثم، وإنما يوحي بالخير والبر.

---

[1]) نفسه، ص٢١١.

" أوديب: إني لا أومن إلا بعقلي وإرادتي فادع غيري إلى الإيمان بهذا الإله الأهوج الذي يوحي بالشر والإثم إلى كهنة وسدنة معبده! ..
ترسياس: كلا ياأوديب .. إن الإله الحق لايوحي بالشر والإثم .. وإنما يوحي بالخير والبر"[١].

ينجح ترسياس في إعادته إلى حظيرة الإيمان بالله بعد أن يوضح له حقيقة الشرور التي قام بها الكاهن الأعظم، وأن هذه الشرور ليست مما أوحى به الله، وإنما هي من أعمال هذا الرجل الشرير، ومن وحي نفسه.

وقد ظهر في شخصية أوديب باكثير تناقض أيضاً، حيث إنه كان يعلم أنه قتل أباه، وتزوج أمه، وكان الواضح لقارئ المسرحية، أو مشاهدها أن أوديب يعلم ذلك، فإنه ذهب إلى طيبة لملاقاتها، ومع ذلك، فهو يقبل أن يعاشرها زوجة له. ويدافع عن نفسه إزاء هذا الصنيع بأنه بعد أن قتل الوحش، حملته جموع الشعب على الأكتاف، وهم يهتفون ويرقصون، وينثرون الورود والرياحين حتى أنزلوه القصر الملكي، وما إن وصل القصر حتى أخذت الوصيفات يغسلنه، ويطيبنه، ويلبسنه فاخر الثياب، وكلهن يطري له جمال جوكاستا وأنه أصلح لها من الشيخ لايوس، لأنه نظيرها في نضرة الشباب .. يحدث كل ذلك وهو يحاول غير مرة أن يصيح بهم: كفوا عن هذا ويلكم، إن جوكاستا أمي، إني ابن لايوس، فينعقد لسانه في كل مرة، وتموت الكلمات في شفتيه، ويقول في نفسه لعل هذه ليست أمه، وليس لايوس أباه، ثم أدخل عليها الغناء والتطريب، فرأى في الزينة شابة حسناء كأنها فتاة عذراء، وتمثل له في تلك اللحظة خيال أمه ميروبي كأنها تقول له لائمة: (ويحك يا أوديب، أمن الحق أن تتزوج بعيداً عني دون أن أشهد عرسك، وأفرح بزفافك؟) فطار من ذهنه حينئذ كل شك في أنها ليست أمه، وأيقن أنه لم يقتل أباه، فاطمأنت نفسه، وإذا هي بين يديه يقبلها قبلة الزفاف.[٢]

---

[١] علي أحمد باكثير، مأساة أوديب، ص٢٤.
[٢] نفسه، ص١٦٠-١٦٢.

وإذا كان باكثير استطاع أن يقنع نفسه بهذا دليلاً على تبرئة أوديب، فإن ذلك القول ليس من السهل أن يقنع أحداً به. وربما ترجع قناعة باكثير به إلى أنه انطلق من وجهة نظر فرويدية يربط بها العلاقة بين أوديب وأمه، وإيمان باكثير بالفرويدية هو الذي أوقعه في هذا الخلط الذي لم يكن الوحيد في المسرحية.

لم يقع علي سالم في شيء من ذلك، فإنه ابتعد عن شخصية أوديب سوفوكليس. وربما كان ذلك هو الذي نجاه من كثير من الأخطاء التي وقع غيره في رسمه شخصية أوديب. غير أنه مع ذلك ألقت شخصية سوفوكليس ظلالها عليه.

أراد علي سالم أن يصور أوديب بصورة الرجل المصري فهو عسلي العينين، قمحي الوجه، يميل إلى السمرة. وأضاف علي سالم بعض الصفات التي كان يتميز بها أوديب الأسطورة، فيذكر أن له قدمين متورمتين. ويشير في وصف أوالح له حين يقرأ ملفه السري بأنه هرب من ميتاني بعد أن قتل والده، أو تسبب في موته. وعبر علي سالم بهذه الإشارة لأسطورة أوديب دون أن يتوقف عندها ليقول على لسان أوالح بأن هناك شائعات أخرى تتردد أنه هارب من قضية نفقة.

من خلال الصورة التي يرسمها التقرير عن أوديب يتضح أنه يحمل الصفات نفسها التي كانت لأوديب سوفوكليس. فهو ذكي يتمتع بقدرات عقلية كبيرة. واتخذ علي سالم دليلاً على هذا أنه تفوق في اللعب على جميع محترفي الشطرنج في طيبة. كان علي سالم يستخدم الهزل في المواقف الجادة لصنع الجو الفكاهي الذي أراد لمسرحيته أن تؤديه.

ولم يخرج علي سالم أوديب عن الموقف الديني، فهو مقتنع به، ويتردد أحياناً على معبد آمون قبل مباريات الشطرنج الهامة. وفي سياق المسرحية كان أوديب يذهب إلى معبد آمون. ولم يبرز في تكوينه أي نوع من الشك. فإن هذه الأمور الاعتقادية لم تكن مصدر قلق عقلي له، إذ إنه بنى على أن يكون عالماً معتداً بذكائه. ومنذ البداية يبرز ذلك. وقبل أن يتولى ملك طيبة تسأله جوكاستا عن مؤهلاته، التي تدفعه إلى الاقتناع بقدرته على تولي منصب خطر، لا يجيبها بأكثر من ذكائه وعبقريته.

" جوكاستا: عاوز تبقى ملك ليه يا أوديب. إيه مؤهلاتك عشان منصب خطير زي ده ..؟

أوديب: عقلي .. عبقريتي .. ذكائي "[١].

وتمضي الأحداث بعد ذلك، ولا يبقى لأوديب الأسطورة سوى أن أوديب قتل الوحش، وإشارات تتناثر بلا روابط لتوحي بأن هذا هو أوديب الأسطورة.

وإذا كان علي سالم قد أخذ هذا الجانب من الأسطورة فإنه أخذ من الحكيم صورة الأكذوبة التي يعيشها أوديب. غير أن هذه الأكذوبة يكشفها أوديب علي سالم للناس بعكس أوديب الحكيم، وإن كان الناس لم يصدقوها، وظهر اعتقادهم به بطلاً، ويرحل أوديب دون أن يخلق هناك أي موقف أسري، ودون أن يكون هناك موقف خاص بجوكاستا.

أما أوديب فوزي فهمي فقد كان متوازناً وأكثر تكاملاً في شخصيته من بقية الشخصيات التي رسمها الآخرون. وكان بالفعل بطلاً تراجيدياً وإن لم ينته به الحال إلى فقء عينيه. أوديب ــ وكأنه عارف لقدره منذ البداية ــ يعرف أنه قتل أباه، وتزوج أمه بعد حوار يدور بينه وبين جوكاستا. فهو لم يعش التناقض كأوديب باكثير، بل حاول أن يخفي سره بين ضلوعه المتمزقة، لا لشيء إلا ليكمل ما بدأه مع شعبه من بناء لطيبة جديدة، ولو كان ذلك على حساب آلامه وقلبه. كان يعرف أن المترصدين به كثر، ولو عرفوا بسره لمنعوه من استكمال مسيرة البناء، ولعادت طيبة إلى الوراء من جديد. يقول أوديب لأمه: " نحن إذا ما أعلنا قصتنا وعرفها المتلصصون سيحطمون صرحي ويعرفون جرحي ليعودوا بطيبة إلى الوراء إلى ما قبل اليقظة من الرقاد حيث الأشباح تعود، ويفرخ الشر ويباح، وتعامل كرامة الإنسان بالنعال.

جوكاستا: وكيف زمن الشر يعود؟ ..

أوديب: بعد ذلك السقوط يمكن أن يعود. إذا أنا أعلنت على الناس قصتي فكيف تتصورين ما سيؤول إليه الحال.

جوكاستا: لن يكون هناك ياولدي سفك دماء.

---

[١]) علي سالم، كوميديا أوديب أو(أنت اللي قتلت الوحش)، ص٤٩.

أوديب: بل قد يكون.

جوكاستا: ألا تستطيع الصمود.

أوديب: ما أفظع هذا أن أكون أنا سبب ضياع طيبة عندئذ بحق أكون ملعوناً. لقد حاربت من أجل فكرتي ولا أريد الخسارة وسيستمر كفاحي مدى العمر من أجلها.

جوكاستا: أنت تحارب أوديب طغيان القدر.

أوديب: أنا لا أخشاه وليكن ذلك واضحاً لك .. فلست أخشى أن يفصح أحد عن شقائي، حتى ولو كان الموت جزائي، فمن قاع قبري سأصيح حزناً على أهل طيبة حيث في كل بيت جوعى وفي كل صباح تخرج جحافل البسطاء. يحصدون ويقطفون وعرقهم كالدم المراق ويذهب الحصاد كله لأصحاب الضياع "[١].

" إن بطولة أوديب لا تتجسد في محاولته أن يدفع الفعل عن نفسه. ولا في اكتشافه بنفسه لنفسه بأنه ارتكب الفعل، بل إن بطولة أوديب في أنه عندما وقع في الفخ امتلك (مسافة التنفس)، فعلى الرغم من أن بشاعة فعلته تنفيه وتعزله عن الإنسانية كلها، إلا أنه استطاع (بمسافة التنفس) تلك أن يمتد خارج ذاته، ولم يتعطل منه الوعي والعقل، ولم يفقد هدفه، وراح يهتف وهو محترق بأن (المطهر) هو العمل من أجل البشر. أما المعادلة المأساوية في هذه المسرحية فهي أن مواجهة النفس بشجاعة ليست هي كل شيء. وإنما أيضاً في مواجهة العالم بشجاعة بالصورة الحقيقية للذات، دون إخفاء للحقيقة حتى لا نظل نحمل قناعاً، يصبح لنا قناع العذاب، ومنه يكون السقوط. لقد نجح أوديب في مواجهة الذات، وفشل في أن يواجه شعبه بالحقيقة "[٢].

جوكاستا:

لم يختلف الحكيم وباكثير وفوزي فهمي في رسمهم شخصية جوكاستا، وقد اعتمدوا في رسمهم على مدرسة التحليل النفسي، وبالذات المدرسة الفرويدية، فإن جوكاستا التي كانت تهدئ ابنها في مسرحية سوفوكليس عندما كان يظهر لها خشيته

---

[١]) فوزي فهمي أحمد، عودة الغائب، ص٦٨-٦٩.

[٢]) فوزي فهمي أحمد، عودة الغائب، (تعليق الكاتب على المسرحية على غلافها).

من سرير أمه تبلغه أنه لا ينفع الإنسان أن يملأ نفسه ذعراً، إنما المصادفة وحدها هي المسيطرة على أمره كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له. والخير في أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع.

ولدى الحكيم تذكر جوكاستا لأوديب أنه عندما حدد الزواج منها جائزة لمن يقتل الوحش كانت تطرح على نفسها سؤالاً كانت تعده لغزاً، (من الظافر الذي سيظفر بها لا بالوحش؟) فإنها على الرغم من زواجها المبكر بالملك لايوس، لم تكن تعرف الحب، وعندما رأت أوديب، وأحبته أدركت أن لغزها الآخر قد حل.

وبتكشف الأحداث ينقل المؤلف العقدة إلى أوديب نفسه، بينما جوكاستا ترفض الموقف كله، وتقتل نفسها.

وعلى العكس من ذلك، فإن جوكاستا في مسرحية باكثير ترفض قبول حقيقة أنها أم لأوديب، وإن كانت تعرف هذه الحقيقة.

بنى المؤلف أحد مواقف جوكاستا مع ابنها أوديب في مسرحية الحكيم عندما كان يسأل أمه أن تخبره كيف كان لايوس. فتجيبه المرأة بأنه كان رجلاً فارعاً، فضي الشعر أجعده، أما وجهه ففيه منه بعض الشبه.

" أوديب: لا تسأليني شيئاً! أخبريني كيف كان لايوس؟ في أية سن كان؟

جوكاستا: كان رجلاً فارعاً! .. فضي الشعر أجعده! ..

أما وجهه ففيه منك بعض شبه! .. "[١]

من هذا الموقف انطلق باكثير يرسم موقفاً آخر، وهو أن جوكاستا بعد أن ظهرت الحقيقة اختلط عليها أوديب بلايوس، فتأخذ في مناداته بلايوس، وهو يناديها بأمه، ويدعوها أن تعود إلى صوابها، وهي تصر على أنه لايوس، كما كان في ريعان شبابه جميلاً تتعشقه نساء طيبة ويحلمن به على وسائدهن.

" أوديب: متى ترجعين ياأماه إلى صوابك؟ إني لست لايوس كما تظنين .. أنا ابنك أوديب.

---

[١]) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص١٥٥.

جوكاستا: لاتحاول أن تضل رشادي .. أنت لايوس كما كان في ريعان شبابه .. أنت لايوس الشاب الجميل الذي كانت نساء طيبة يتعشقنه، ويحلمن به على وسائدهن "[١]. تقتل جوكاستا نفسها بعد ذلك خشية الفضيحة.

أما جوكاستا فوزي فهمي، فقد كانت الزوجة المثالية التي تحمي زوجها وتحاول إبعاده عما يهلكه. وقد حاولت أن تبقى معه في ظلام الجهل بالحقيقة حينما أحست أن هذه الحقيقة ستحطمها، ثم اتخذت موقف الإنسان حينما انكشف لها أن السر الذي كان بينها وبين أوديب بات يعرفه الجميع، فقتلت نفسها. وقد باحت ببعض الجمل التي كانت تعبر في لاشعورها عن امتزاج عاطفة الأم في علاقتها بأوديب: "حين ألمس شعرك يخيل لي أنه كان يوماً بكبدي لصيقاً "[٢]. حيث يمكن ربطها بتحليل فرويد النفسي لرابطة الأم والابن.

ويختلف علي سالم في هذا عن الحكيم وباكثير، فهو لم يكن في حاجة إلى ربط جوكاستا بعقدة أوديب، أو ربطها بجوكاستا الأسطورة التي انسلخ منها تماماً، وإذا كان هناك ثمة شبه بين أوديب علي سالم وأوديب الأسطورة فإنه ليس هناك ما يربط بين جوكاستا علي سالم وجوكاستا الأسطورة.

أكثر الشخصيات مخالفة للمألوف هي شخصية جوكاستا. فهي تخالف الأسطورة والمسرحيات التي عالجتها جميعاً. لقد أدت جوكاستا دوراً صغيراً جداً بعد أن غيَّر علي سالم ملامحها. إنها هنا جوكاستا المرأة، المرأة التي استبدلت رجلاً برجل، بل وتآمرت على الأول، وأيضاً حاولت التآمر على الثاني. امرأة تبوح على المسرح بمعاناتها وحرمانها الجنسي لهجر زوجها لها. بل هي تذكر لأوالح أن أوديب لم ينم معها على مدى خمس سنوات سوى مرات أربع، وهي تحمل أوالح مسؤولية زواجها من ذلك الذي خيب آمالها فيه بانصرافه عنها إلى حيث اختراعاته. وهي لذلك أول من يطلب حضور أوديب الملك لحل اللغز مرة أخرى عندما عاود الوحش الظهور، وذلك عساها تكون نهايته هذه المرة.

---

[١]) علي أحمد باكثير، مأساة أوديب، ص٨٠.
[٢]) فوزي فهمي أحمد، عودة الغائب، ص٢٥.

ويتضح من هذا الحديث أن المؤلف استخدم شخصية جوكاستا ليوضح بها شخصية أوديب، فإن هذه المرأة التي استطاعت بقوة شخصيتها أن تسيطر على رئيس الشرطة وتوجهه في عمليات قتل سابقة على وجود أوديب في طيبة، تعجز هذه المرة لأن أوديب أصبح الشخص القوي الممثل لكثير من أصحاب المصالح في المدينة.

كريون:

الشخصية الثالثة من حيث الأهمية في مسرحية سوفوكليس كانت شخصية كريون. غير أنه في مسرحيتي الحكيم وباكثير لم يؤد دوراً خطراً مثلما فعل في مسرحية علي سالم.

كان دوره في مسرحية الحكيم هو الدور نفسه الذي لعبه في مسرحية سوفوكليس، فإنه مثل دور الرجل العاقل الرزين الممثل للقوى المحافظة الذي يقبل طواعية أن يقوم بدور الرجل الثاني. وهو يدافع عن نفسه بشدة حين يتهمه أوديب بالتواطؤ مع ترسياس لقتل لايوس بأنه يؤثر سلطان الملك على أن يكون ملكاً.

وجعل الحكيم شخصية كريون في مقابل شخصية أوديب، فهما رجلان أتيح لأحدهما أن يرقى للسلطة في ظروف كارثة تحيط بطيبة، وآخر يفضل الملك في الظل، أما وهذه الظروف تكاد تعيد نفسها، فإن أوديب يقوم باتهامه بأنه تآمر ضده حين علم بحقيقة الوحي.

أرسل الكهنة كريون ليستفتي معبد دلفي فيما يصنع أهل طيبة في الكارثة المحيطة بهم. وكان رأي الكاهن أنهم أرسلوا كريون لأنهم يحبونه، فليس هو الذي يسأل أسئلة لا يجب أن تطرح، وليس وحي السماء لديه موضع فحص وتنقيب، ولا يجادل في الحقيقة ولا يماري في الواقع.

كانت هذه الصورة عن كريون توضع مقابل صورة أوديب تماماً. وهذا ما أدى بأوديب إلى الشك في كريون. ولم يتهم ترسياس معه في ذلك، فقد كان ترسياس هو الذي أوصله إلى طريق الحكم، لذا فإن أوديب ربط بينه وبين الكاهن كمقابل أيضاً لعلاقته بترسياس.

اختزل الحكيم الصورة التي رسمها لكريون على أنه الرجل الثاني في عبارة أوردها حين اتهمه أوديب بأنه على رأس الطامعين في العرش وأن الكهان غرروا به، وكان كريون يرد عليه بما ينبئ أنه نظراً للعلاقة التي بينهما، لا يمكن له أن يؤذيه، ويؤذي جوكاستا، فإن السلطان كان في يده قبل أن يقدم أوديب فنزل عنه طائعاً طبقاً لمنفعة الشعب وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام.

" أوديب: أنت على رأسهم ياكريون أيها الطامع في العرش .. لقد غرر بك هؤلاء الكهان .. ولكني سأجعل منكم مهزلة يضحك لها الناس! ..

كريون: كفى يا أوديب! .. إني أمنعك من أن تتهمني بالخيانة! .. تذكر أني شقيق زوجك! .. وأني لا أؤذيك أبداً، ولا أؤذي جوكاستا من أجل مطمع! .. لقد كان السلطان في يدي قبل أن تقدم علينا .. فنزلت لك عنه، طبقاً لمنفعة الشعب، وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام! .. "[١]

ولم تتغير شخصية كريون كثيراً لدى باكثير، فإنه التزم بالإطار العام لشخصية كريون المحافظ، وأبرز هذا الحفاظ في جو من الخوف على الرباط الأسري في مواجهة الحقيقة. هو شخصية خيرة في مجملها. جاهلة في بعض الأحيان بكنه ما يدور حولها. يظهر مندفعاً أحياناً كهجومه على ملك كورنثة دون أن يعرف الحقيقة، ودفاعه عن أوديب لمجرد أن أوديب زوج جوكاستا.

أما كريون فوزي فهمي فقد كان مختلفاً جداً. فهو شخص متآمر يخطط مع ترسياس للقضاء على أوديب ليعود الحكم له بعد أن تخلى عنه لرجل غريب عن البلد استطاع أن يقتل الوحش مكانه، بل إنه يقوم بمحاولة لقتل أوديب عن طريق رشوة رجل ليرميه بسهم. وهو الذي يفشي السر الذي أذاعته له جوكاستا للكاهن مما يؤدي في النهاية إلى تنحي أوديب عن العرش، ولكن أمره ينكشف في النهاية مع الكاهن ويعاقب.

هذه الشخصية اختلف علي سالم في رسمها اختلافاً بيناً عن باكثير والحكيم وعن سوفوكليس أيضاً. إلا أنه احتفظ بالوضوح الذي كانت عليه هذه الشخصية، إذ كان يمثل النزعة المحافظة، نزعة العسكري الذي لا يناقش الأشياء، ولا يهمه كيفية

---

[١]) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ١٢٢-١٢٣.

إدارة شؤون بلاده، فهو رجل عسكري لا يأبه لغير تدريب الجند، ولا ينظر إلى الكيفية التي يسير بها الحكم.

ولم يكن كريون في «أنت اللي قتلت الوحش» شقيق جوكاستا وخال أوديب، وإنما كان رجلاً عسكرياً يحب طيبة، ويهتم بأمرها، ويحرص عليها على طريقة الرجل العسكري وقد جعل له علي سالم دوراً كبيراً فيها لا يقل عن دور أوديب. غايرت صورته في المسرحية كل صوره السابقة. فهو خير، محب لطيبة وأوديب، ومخلص لهما، مهمته حراسة أمن طيبة.

صوره علي سالم منغلقاً على نفسه يسير في دائرة مغلقة، ويباعد بين السياسة وعمله كمسؤول عن أمن طيبة، وذلك عندما طلب أوديب منه أن يشاركه التفكير والرأي. لكنه في النهاية يتحول إلى الإنسان الذي يتحمل المسؤولية الكاملة أمام انتكاسة طيبة، بل يفكر في حلول علمية موضوعية للخروج منها. ويذهب لقتال الوحش فيموت ليحقق فكرة الشهيد اللازم للحث على الثورة، وإدراك الحقيقة، والبعد عن التخاذل والتواكل.

ترسياس:

وإذا كان كريون رسم بالصفات نفسها التي رسم بها في مسرحية سوفوكليس، فإن ترسياس نال اهتماماً في المسرحيات الأربع، وكان دوره فيها لا يقل عن دوره في مسرحية سوفوكليس.

كانت شخصية ترسياس في مسرحية الحكيم من أهم الشخصيات فيها، فهي شخصية لا تقل أهميتها عن أوديب، بل هي تتفوق عليه؛ فقد كان البطل الحقيقي للمسرحية. كانت هذه الشخصية هي الإضافة الحقيقية التي أضافها الحكيم على الأسطورة كما يذكرها سوفوكليس.

غيَّر الحكيم في شخصية ترسياس، فلم تعد هي الشخصية التي تتحدث عنها أساطير اليونان، ذلك العراف الذي منحه زيوس القدرة على رؤية المجهول نظير فقده بصره. وإنما كان ترسياس من نوع جديد، كاذب ومحتال، فقد كذب على

لايوس حين أوحى إليه بفكرة قتل ابنه موهماً إياه أن السماء ألهمته ذلك، ليقصي عن العرش وريثه الشرعي رغبة منه في أن يؤول العرش لرجل غريب.

وفي النهاية يرى ترسياس لعبته تتحقق، كان ذلك يعني عبث الإله به، إلا أنه واجه هذا الموقف بضحكته الساخرة. فإن الحكيم وإن أراد أن يجعل من سخرية ترسياس وعدم إيمانه دليلاً على وجود الله، إلا أن ذلك الرجل القوي يحدث غلامه بأن يذهب به إلى الإله ليسأله متى أعد سخريته، ودبرها، ويعلن أنه إذا وجد الإله يضحك، فسيضحك هو أيضاً في حضرته.

وعلى غير هذا الاتجاه سارت شخصية ترسياس في مسرحية باكثير، فقد أراده رمزاً للداعية الديني المصلح الذي يقاوم الفساد الديني، ويدعو إلى الدين القيم. وكان يقف في وجه الكاهن الأكبر الذي أراد أن يستخدم الدين فيما ليس له. فهي شخصية الضمير أو الحق مجسدة على خشبة المسرح تدفع أوديب نحو الحقيقة. وكانت هذه الشخصية، بعيدة كل البعد عن شخصية ترسياس في الأسطورة، إذ لا رابط بينهما سوى تداخلهما في الأحداث مع أوديب.

ونجد ترسياس فوزي فهمي في تركيب شخصيته قريباً من شخصية ترسياس توفيق الحكيم. فهو دجال محتال يحوك المؤامرات، يخطط مع كريون للقضاء على أوديب وعودة كريون إلى الحكم. وهو الذي يخطط أيضاً مع كريون لاغتيال أوديب عن طريق رشوة أحد الجنود وإقناعه بأن عمله هذا من أجل طيبة، لكن العملية تبوء بالفشل. وأيضاً كان وراء حريق بيادر الفلاحين، وكان المستفيد الأكبر من حادثة الطاعون فقد استطاع أن يلعب لعبته محاولاً إقناع الشعب بأن الآلهة أوحت إليه أن السر يكمن في أحد الأشخاص الآثمين. ويوجههم بذكاء نحو أوديب الذي يكشف لهم سره محاولاً أن يقنعهم بأن هذا لا علاقة له بانتشار الوباء. وينجح مخطط ترسياس في البداية إلا أن خداعه وكريون ينكشف في النهاية ليعاقبا أشد العقاب.

أما ترسياس في مسرحية «أنت اللي قتلت الوحش» فإن علي سالم يذكر أن ترسياس هو نفسه ترسياس بنفس أبعاده المعروفة في الأدب الإغريقي القديم[1].

---

[1] علي سالم، كوميديا أوديب أو (أنت اللي قتلت الوحش)، ص٢٤.

وصحيح أنه احتفظ لترسياس بأبعاده القديمة، إلا أن ترسياس هذا لم يكن سوى ضمير الشعب في نظر علي سالم، وهو ليس قادراً على النبوءة فقط، بل إنه قادر أيضاً على المواجهة، وهو الباقي الذي يحمل القصة للتاريخ، والذي يشهد العالم على بقاء طيبة. هو ترسياس الأعمى البصير الحكيم العاقل الذي وصفه علي سالم على لسان إحدى شخصياته قائلاً:

" جد جد جدي، سمع من جد جد جده .. أنه كان موجوداً قبل ما يتولد "[1].

الكاهن:

كان الكاهن من الشخصيات الرئيسة في مسرحية سوفوكليس، ولكنه عند الحكيم لم يكن كذلك. فقد برز لينقل صورة عن الشعب، ويطالب أوديب بالعمل على إنقاذ هذا الشعب مما يلاقي من كوارث أصابته بسبب الطاعون.

هذا الكاهن تركه الحكيم بالصورة نفسها التي كان عليها، وأضاف إليه التهمة التي وجهها أوديب سوفوكليس إلى ترسياس. فالحكيم وجه هذه التهمة إلى الكاهن، وبدلاً من مطالبته أوديب بقتل كريون أو نفيه في مسرحية سوفوكليس فإنه في مسرحية الحكيم كان يطالب بقتل كريون ونفيه ومعه الكاهن. وفي غير ذلك ليس هناك معلم واضح في شخصية الكاهن.

هذا المعلم برز واضحاً في مسرحية باكثير، إذ نقل إليه ما صنع الحكيم في شخصية ترسياس. فإن الكاهن لوكسياس هو الذي دبر قصة الوحي، واستمر في تدبير مؤامراته يسعى وراء تحقيقها حتى تتحقق جميعها. وهذا خلافاً لما صنع ترسياس، فإنه أطلق النبوءة، وتركها إلى أن فوجىء بها تتحقق.

وإذا كانت شخصية الحكيم تدعو إلى الإعجاب، فإن شخصية لوكسياس لم تكن تدعو إلى ذلك. كانت الأحداث التي تنسب إليه في المسرحية مبالغاً فيها إلى حد كبير حتى لتدعو إلى رفض تقبلها، أو التسامح معها، مع جودها بهذه الطريقة التي وضعها بها المؤلف.

---

[1]) نفسه، ص٤٣.

وربما استفاد علي سالم من هذه الشخصية، فقد رسم شخصية الكاهن حورمحب بصورة المحرف، ولكن بطريقة مقبولة، إذ يجعله يعيش في الواقع رمزاً للمفكرين التحريفيين الذين يوجهون الفكر حسب مصالحهم الشخصية.

أما فوزي فهمي فقد رأى أن عمله لا يحتاج إلى مثل هذه الشخصية فألغى وجودها نهائياً.

الجوقة:

أبقى الحكيم الجوقة كما هي في مسرحية سوفوكليس، وكذلك باكثير، وإن سماها «الشعب» بدلاً من الجوقة.

تمثل الجوقة شعب طيبة الذي تعمد باكثير إظهاره في صورة مفرطة في السلبية والضعف، ليوضح أن الشعب في الحقيقة لا كلمة له.

وكانت هذه الجوقة أكثر حيوية وحركة في مسرحية علي سالم الذي سماها «الأهالي»، وجعل لبعضهم خصوصيات كأن يتحدثوا أفراداً، وينقلوا بعض وجهات نظرهم، وإن غلبت عليهم في النهاية قوة الدعاية لأوديب، فجعلتهم لايؤمنون بغير تصوراتهم، حتى بعد أن عرفت حقيقة أن أوديب لم يقتل الوحش ظلوا يهتفون له .. أنت اللي قتلت الوحش.

أما فوزي فهمي فقد أطلق على الجوقة اسم «الكورس» وكانت – كما الحال عند علي سالم – مملوءة حيوية وحركة، فقد جعلهم يتحدثون كأفراد ويعبرون عن آرائهم، ويشاركون مشاركة أساسيّة في الحدث، فهم من يعاقب ترسياس وكريون، وهم من ينحي أوديب عن العرش، وينفيه خارج طيبة لأنه كتم سره عنهم، ولم يعطهم كامل ثقته. وهم من يقرر اختيار بديل له لتسلم السلطة.

لقد أضاف باكثير وعلي سالم وفوزي فهمي شخصيات على المسرحية التي أبدعها سوفوكليس، وهذا ما لم يحاول الحكيم أن يصنعه. ومع أن باكثير أراد أن يصنع جديداً بهذه الشخصيات، ويضيف تفسيراً جديداً للأسطورة، إلا أنه زحم المسرحية بهذه الشخوص كما زحمها بالأحداث مما أخل بالعمل المسرحي، وأفقده أهم مقوماته وهو التركيز والتكثيف. كان من هذه الشخصيات شخصية الكاهن الذي يتخفى في زي أبي الهول، وشخصية الكاهن الذي كان يبلغ ترسياس بأخبار المعبد

وأخبار لوكسياس، وكذلك شخصية تيمون وصيفة جوكاستا التي لم تكن تعبر عن شيء سوى اشتراكها في هذه الزحمة التي صنعها المؤلف.

كان علي سالم يختلف كثيراً عن باكثير في خلقه شخوصاً أضافهم إلى المسرحية مثل: أوالح رئيس الشرطة، وأونح رئيس الغرفة التجارية، وسنفرو المؤلف المسرحي، وزوجه، وطفله، وصديقه كاعت، وكذلك كامي صديق أوديب، بالإضافة إلى المذيعة، التي تظهر في التلفزيون والناقد الكبير ماحي كاه، وهذه الشخوص جزء من الحدث المسرحي، وكذلك القضايا التي تعرض لها. مما أدى إلى تقبل هذه الشخوص وعدم إخلالهم بالعمل المسرحي.

أما فوزي فهمي فقد أضاف إلى الشخصيات الأساسية المعروفة عند سوفوكليس شخصية أسماها «أوريجانيا» وهي وصيفة جوكاستا التي ربتها بعد موت أبويها، وزوجتها لأوديب بعد أن عرفت أنه ولدها لتعطيه حنان الزوجة التي لم تعد جوكاستا تستطيع أن تهبه إياه، وكأنها بديل لابنته أنتيغون عند سوفوكليس. تشارك في الحدث فتتعلق بأوديب وتحاول التخفيف من آلامه، لكنها عندما ينكشف السر نجدها لا تستوعب الأمر وكأنه أصابها مس من جنون.

كذلك أضاف فوزي فهمي إلى العمل مجموعة من الحكماء. وهم خمسة من نخبة الأطباء استطاعوا بأمر من أوديب أن يجدوا علاجاً للوباء، وكان دورهم كبيراً في كشف ألاعيب ترسياس وكريون. حاولوا الوقوف مع أوديب لأنهم يعرفون أنه منقذ طيبة الحقيقي، لكن صوت الشعب كان أقوى منهم فهزمهم، وهزم أوديب.

إذاً بدأ توفيق الحكيم في أدبنا العربي المعاصر تجريد المأساة تجريداً جزئياً مما أسماه في مقدمته «جانبها الخرافي»، فجعل بداية أحداثها صراعاً بين الإنسان والإنسان، وإن عاد فجعل للقوى العليا دورها الحاسم. ثم جاء باكثير فسار في الشوط خطوة أبعد، إذ جرد المأساة من خرافتها تماماً، وجعلها مجرد صراع بين الإنسان والإنسان، واستبعد دور القوى العليا فاختفى عنصر التراجيديا بالمعنى الإغريقي، حتى إذا جاء علي سالم غيّر من معالم القصة تماماً، فأحالها إلى كوميديا وإن كانت روح المأساة تتغلغل في أحداثها، وأصبحت وقائع المأساة القديمة مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماض قديم؛ مجرد أداة يطوعها المؤلف المسرحي المعاصر

ليعكس قلقه وقلق عصره ومجتمعه ويقدم خلالها رؤياه وكلمته. وجاء فوزي فهمي ليقدم المأساة بثوب جديد مغاير لجميع من سبقوه، وليعلن أن مواجهة النفس بشجاعة ليست كل شيء، وإنما أيضاً في مواجهة العالم بشجاعة بالصورة الحقيقية للذات، دون إخفاء الحقيقة حتى لا نظل نحمل قناعاً، يصبح لنا قناع العذاب، ومنه يكون لنا السقوط.

وهكذا نجد أن الأعمال الأربعة السابقة التي تناولت أوديب اقتربت من المسرحية الأم بوجوه متعددة فيما يخص الاسم والحدث والشخصيات ومسار الأحداث، وابتعدت عنها بأشياء أخرى حاول من خلالها مؤلفوها الإضافة إلى الأسطورة وبعثها من جديد بما يتناسب والعصر الذي عاشوه.

وربما يكون بعضهم قد أصاب بمعالجته المسرحية الأم، وربما يكون قد أضاف إليها أو أساء، لكن يكفيهم أنهم أدخلوا أوديب إلى الأدب العربي وأمتعوا جمهور القراء والنظارة بأعمال ستبقى خالدة في الذاكرة.

الفصل الثالث:

تأثير أوديب غير المباشر في المسرح العربي.

١- (الآكلون لحومهم) لمطاع صفدي.

٢- (حكايا جوقة التماثيل) لسعد الله ونوس.

٣- (أوديب مأساة عصرية) لوليد إخلاصي.

٤- (الحداد يليق بأنتيغون) لرياض عصمت.

٥- الروابط الفنية والجمالية في الأعمال السابقة.

الفصل الثالث: تأثير أوديب غير المباشر في المسرح العربي

من المعروف أن كثيراً من المسرحيين في شتى أنحاء العالم استفادوا من الأسطورة الإغريقية وبخاصة أسطورة «أوديب».

ولم يشذ كتّاب المسرح العرب عن القاعدة، فقد كانت الأسطورة الإغريقية من خلال المسرح الإغريقي واحدة من المناهل التي نهل منها كتّابنا مواضيع أعمالهم، لكن هذا الأمر لم يصل إلى حد أن يشكل ظاهرة في المسرح العربي كما حصل مثلاً مع حكايات «ألف ليلة وليلة» التي استحوذت على الحصة الأكبر من اهتمامات كتّابنا، وبقيت المحاولات التي سعت لأن تستفيد من الأسطورة الإغريقية معدودة ومحدودة، ويمكن اعتبار كل واحدة منها شكلاً من أشكال التجريب والتجديد لا أكثر.

ولكن لماذا اتجه بعض كتّابنا المسرحيين إلى الأسطورة الإغريقية من خلال المسرح الإغريقي؟ وكيف؟ وهل وجدوا تقاطعاً بين شخصيات تلك الأساطير

ومضامينها وما هو راهن؟ ومن ثَمَّ أين تكمن نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف بين الأعمال المسرحية التي كتبها كتّابنا وبين المسرحية الإغريقية المعتمدة على الأسطورة؟

سنحاول أن نجيب عن هذه الأسئلة أثناء تطرقنا لأربع تجارب مسرحية لكتّاب استقوا موادهم من أعظم أسطورة ومسرحية إغريقية عرفتها جميع العصور ألا وهي أسطورة «الملك أوديب» الممتدة مسرحياً على مدى ثلاثة أجزاء هي «أوديب ملكاً» و«أوديب في كولون» و«أنتيغون» كتبها الكاتب الإغريقي سوفوكليس.

١-(الآكلون لحومهم) لمطاع صفدي

تعد مسرحية «الآكلون لحومهم» التي كتبها مطاع صفدي عام ١٩٥٩ أول مسرحية عربية تناولت أسطورة أوديب بشكل غير مباشر، أو بما يمكن أن يطلق عليه «خلق الأسطورة». وهي مسرحية متميزة تتكون من ثلاثة فصول.

عرض ملخص للمسرحية:

يتألف **الفصل الأول** من ثلاثة مناظر. يبدأ المنظر الأول بحديث الجوقة وهي تنادي: " ارحل ياغريب! ارحل ياغريب! ارحل ياغريب! "[١]. يدور بعدها نقاش بين الملك الشيخ وبين الوزير أحمد حول قضية الغريب الذي فقدت المدينة حياتها الطبيعية منذ قدومه. وينصح الوزير برحيله حتى لا يستغل ابن عم الملك الذي يتولى المعارضة هذا الوضع، لكن الملك يرفض بشدة.

---

[١]) مطاع صفدي، الآكلون لحومهم، دمشق، دار الفكر المعاصر، د. ت، ص٧.

" الملك: فليذهبوا إلى الجحيم. ألست أنا الملك؟ ألا أستطيع حتى أن أضيف رجلاً عندي ..

الوزير: ولكنك بذلك تخالف أعظم أعراف المدينة خطورة .. لا غريب في المدينة"[١]. ويطلب الملك نصيحة الوزير، فيطلب الوزير منه استدعاء زعيم المعارضة الأمير مصطفى لتباحث الأمر، وعندما يأتي يبدؤون بمناقشة مسألة الغريب منذ القبض عليه متسللاً عبر أسوار المدينة إلى حين استضافة الملك له. ويطالب الأمير مصطفى بقتله.

" الملك: كان مجرد عابر سبيل وقعت به الحاجة، حاجة كل إنسان لأن يستأنس بالمدينة بعد طول سفر ووحشة. فلماذا نقتله إذن؟

مصطفى: الغريب يقتل في مدينتنا. هذا هو قانوننا.

الملك: أنا وضعت هذا القانون وأنا ألغيه "[٢].

بعدها يتحدث الأمير عن علاقة الغريب بابنة الملك ليلى وبأنها تزمع أن تتزوج منه، إن لم تكن قد تزوجته بالفعل. وتعود الجوقة لتطالب الغريب بالرحيل. وبهذا ينتهي المنظر الأول.

المنظر الثاني يدور في مخدع الأميرة وهي على سريرها والغريب يتجول قربها. ويدور نقاش بينهما حول هذه المدينة الغريبة شبه المقفرة في أوج النهار. فالناس صامتون والباعة جامدون والنوافذ مغلقة كعيون وأفواه العابرين، وكلهم أقرب إلى الشيخوخة. ويدخل الأمير مصطفى الذي يطالب الغريب بالرحيل ويحاول إقناع ليلى بالتخلي عنه، لكنها تفجؤه بقولها: " إن هذا الرجل أصبح زوجي، وأنا حامل منه .. لا تقل شيئاً .. وقبل أن تدخل بلحظة كنت على وشك أن أفضي إليه بسر مدينتنا .. فلا يعود غريباً على الإطلاق "[٣]. ويحذر الأمير من أن معرفة الغريب بالسر تعني عدم مغادرته المدينة أبداً ليصبح تماماً مثلهم. وعندما لم يستطع إقناعها برحيل الغريب يخرج غاضباً. وهنا تبدأ ليلى بإطلاع الغريب على السر العجيب.

---

[١]) نفسه، ص ٧.
[٢]) نفسه، ص ١٠.
[٣]) نفسه، ص١٤.

" ليلى: إنه الوحش، في لحظة ما .. وعندما يكون الطفل نائماً وأحد الزوجين يجتر وحدته .. يطل رأس الأفعوان من جهة ما .. وتتسمر الأم في مكانها .. ويختفي هكذا ولدها أمام سمعها وبصرها .. وتصمت منذ اللحظة .. وتنضم هي وزوجها إلى الأجيال العقيمة ترقب موتها البطيء.

الغريب: أهذا هو سر المدينة الرهيب؟

ليلى: أجل وفي كل مرة لا بد من أن يفر أحد الزوجين إلى وحدته .. وينقض الأفعوان على لحم الطفل .. يبتلعه ويهضمه ببطء. لم يشترك اثنان قط بمشهد الوحش "(١).

وعندما يسألها الغريب عن بداية هذا الأمر تجيبه بأنها هي من آخر جيل كان قبل الوحش، من حوالي ثلاثين عاماً تقريباً. " لم يولد طفل في هذه المدينة وبقي على قيد الحياة أكثر من بضعة أشهر أو بضع ساعات "(٢). ويغضب الغريب لحال هذه المدينة الميتة كالأشباح، ويصارح ليلى بأنه لم يأت كعابر سبيل كما يظنون بل أتى المدينة لأنه يريد أن يكشف مصيره. يدخل الخادم ليبلغ الأميرة بموعد الاحتفال. وعندما يستفسر الغريب عن هذا الاحتفال توضح له أنه بمناسبة أكل الأفعوان لأحد الأطفال، فهم يحتفلون بقتل كل طفل جديد. وتزداد دهشة الغريب فيقول: " وتلك إذن حقيقة جديدة من السر. إنهم يدفعون أطفالهم إلى الموت بدلاً من أن يموتوا هم .. ياله من قربان! "(٣). وينتهي المنظر الثاني بمفاجأة صاعقة للغريب حين يعلم بأن زوجه الأميرة ليلى هي الكاهنة الأولى في هذا التقديس.

يبدأ المنظر الثالث في جانب من المعبد حيث يدور حديث بين الأميرة ليلى والغريب عن الطقوس الغريبة التي ترافق الاحتفال. بعدها يأتي الوزير مشتماً رائحة الغريب المتخفي بالجلباب كبقية أهل المدينة، ويطالبه بالكشف عن وجهه:

" الوزير: مرحباً بك يابني .. أتمنى لو أرى وجهك أكثر .. هكذا أفضل .. هل تسمح أن تقول لي كيف عثرت على مدينتنا مع أن لا درب لها في العالم؟

---

(١) نفسه، ص ١٧-١٨.
(٢) نفسه، ص ١٨.
(٣) نفسه، ص ٢١.

الغريب: كان عمي .. الرجل الذي رباني منذ افتقدت أبي وأمي يصف لي دائماً معالم مدينة يقول عنها إنها وطني الأصلي "[1]. ويسأله الوزير عن سنه فيجيبه أنه في الثامنة والعشرين، وتبدو الدهشة على معالم الوزير. ويسمع صوت من بعيد يطالب الغريب بالرحيل عن المدينة، فيطلب منه الوزير الذهاب معه على الفور للاختباء. فيسير مع الوزير متسائلاً:

" الغريب: ينبغي أن أعلم على الأقل إلى أين نمضي!

الوزير: (مبحوحاً) إلى بيت أبيك "[2]. وعلى هذا ينتهي الفصل الأول.

يبدأ المنظر الأول من **الفصل الثاني** بمشادة كلامية بين الوزير والأمير مصطفى. ويبدأ كل منهما بفضح الآخر وتعريته، يطالب بعدها الأمير بالغريب: " أعطني الغريب! ورائي الشعب كله "[3]. ويدخل الغريب ليتدخل في النقاش قائلاً: " إن الذين يدعون حمايتي أو يبتغون قتلي إنما يعملون بالدرجة الأولى على حماية أنفسهم، أو قتل أنفسهم حتى باسم حياتهم .. فللوزير أو الملك أن يتكلما عن دولتهما وللأميرة أن تناضل من أجل تحطيم عزلتها، وللأمير المعارض أن يتكلم باسم الثورة، أو باسم الحي الشرقي أو المدينة .. أو حتى الإنسانية .. أما أنا فلا أتكلم إلا عن غربتي بينكم، عن وجودي وحده .. إنه ملكي .. ولا يمكن مطلقاً أن أساعدكم في مهزلتكم الكبرى بأن أصبح موضوع دعوى جديدة لكم "[4]. ولكن الأمير يسخر من براءته، ويؤكد له أنه لن يستطيع تغيير العالم: " أنت شاب طائش تأكل المثالية الفارغة عروقك .. أوتحسب أنك قادر على أن تغير معالم المدينة؟ أوتظن أنه يكفيك أن تكون لديك قضية واضحة حتى تحقق انقلاب الإنسانية "[5].

في المنظر الثاني يحتد النقاش بين الأمير والغريب ويتدخل الوزير لتهدئة الأمور. يصر الغريب على عدم الرحيل فيوافقه الأمير بأنه سيقيم بينهم إلى الأبد. وحين يطلب الوزير توضيحاً من الأمير يجيبه " فات الأوان! جميعنا محاصرون.

---

[1]) نفسه، ص ٢٣.
[2]) نفسه، ص ٢٤.
[3]) نفسه، ص ٣٠.
[4]) نفسه، ص٣١.
[5]) نفسه، ص٣٢.

إنهم على وشك أن يخلعوا جلابيبهم السوداء .. تعال انظر "[١]. وهنا تبدأ الجوقة بالنداء: " ارحل ياغريب .. ماتت الأميرة .. فليمت الغريب "[٢].

في المنظر الثالث يدور حديث في غرفة الأميرة بين الملك والغريب يتحدى فيه الغريب الوحش، لكن الملك يحذره من القيام بذلك. وهنا يفتح الخادم الباب ليعلن بأن طفل الأميرة يمكن أن يعيش، فيقول الملك: " أجل .. لك طفل .. سيعيش، لم تستطع أن تقضي عليه ولا على نفسها قبل أن يكون .. قبل أن يوجد .. لقد ولد مستقبلها رغماً عنها .. جاء مجهضاً .. ولكنه سيكون .. سيعيش .. وعندها .. وعندها سيقع ماليس منه بد "[٣]. وينتهي الفصل الثاني بترديد الجوقة مقولتها: " ارحل ياغريب .. ارحل ياغريب "[٤].

يبدأ المنظر الأول من **الفصل الثالث** بعتاب من الغريب للأميرة ليلى لمحاولتها قتل نفسها والطفل فتوضح له بأنه لا مستقبل له هنا على كل حال وأن الوحش بانتظاره، وتطلب منه الرحيل قبل أن تعلن الساعة منتصف الليل لأن الوحش سيأتي، لكن الغريب يرفض الخروج ويصر على البقاء لملاقاة الوحش، وعندما لا يأتي الوحش يدرك أنه ليس إلا خرافة، ويطالب بحضور الوزير " لأن لديه حقيقة يجب أن يفشيها على الملأ "[٥].

في المنظر الثاني يدور حوار بين الأمير مصطفى والملك والوزير عما يمكن أن يحصل هذه الليلة. ويفاجؤون بدخول الغريب حاملاً جثة ليلى بين ذراعيه، وخلفه خادم يحمل طفلاً.

" الغريب: صبراً أيها السادة، ماتت الأم وعاش الطفل.

الملك: قتلها التنين .. ابنتاه (يتجه نحو الجثة).

الغريب: مازلت تجتر الكذبة ثلاثين عاماً أيها الأبله .. لم يقتلها التنين .. أنا قتلتها.

الملك: (كمن لم يسمع مردداً بهستيرية) قتلها الوحش .. أرادت المستقبل .. عادت طقوس التضحية.

---

[١]) نفسه، ص ٣٤.
[٢]) نفسه، ص٣٤.
[٣]) نفسه، ص ٣٨ -٣٩.
[٤]) نفسه، ص٤٠.
[٥]) نفسه، ص٥٠.

الغريب: أترون أيها السادة .. إن آذانكم لا تستطيع حتى أن تعي صوت النهاية .. إنني أنا النهاية.

الوزير: (بهدوئه) وكذلك البداية "[١].

ويحاول الأميرمصطفى أن يثب على الغريب لينال منه فيردعه الوزير:

" الوزير: عد أيها الأحمق .. ماهو إلا رمز! الحقيقة كلها خلفه .. إن البركان الذي كنت تجلس فوقه وتهددنا به انفجر تحتك أنت أولاً .. وأنت أول من سيقذف إلى العدم.

الغريب: أنا لست رمزاً، ليس ورائي الحقيقة، لست الأبدية .. أنا الفرد "[٢]. بعدها يوجه الغريب حديثه إلى الناس موضحاً لهم حقيقتهم. ويحاول الأمير منعه لكن الوزير يتدخل معلناً للناس سراً غريباً: " أترون إلى هذا الغريب؟ إنه ابني .. ولدي، لقد حميته من نفسي ومن أمه .. اذكروا أنه ولد في السنة الأولى من أسطورة الوحش .. لقد هربت به من أنيابي .. من أنياب أمه .. دفعته إلى أقصى العالم، ولكنه عاد ليكشف سر اللعنة في مدينتنا .. هذا هو الغريب، هذا هو ابني، إنه يبني لكم عالماً جديداً، إنه يصدر من صميمكم ليمنع أنيابكم من أن تغرس ثانية بلحم أطفالكم .. هذا ابني يحقق لنفسه الحياة، لا أنياب بعد اليوم "[٣]. وتأتي أصوات من الخارج لتعلن نسف التقاليد الأخيرة، ونهاية المآتم والستائر والنوافذ المغلقة والجلابيب السوداء، ولتعلن موت الوحش. حينها يهرب الملك والأمير، ويعود الغريب حاملاً ولده، وقربه جسد زوجته المسجى، ليقول كلمته الأخيرة:

" إنني الفرد. أتى الصباح مرة أخرى. وهذا وجهها الجميل يتجاوز الموت. طفلها ليس لها وليس لي، إنه بدؤه الخاص، وأما وجهها فإنه سيعكس للحظات نور الصباح، وبعدئذ سيطفأ، وتصبح هي الجثة، فمن يصرخ بي الآن: يا غريب يا غريب. (يقف منتصباً) يمكن للعالم أن يبدأ مرة ثانية من السكون. إنه هكذا يتفوق

---

[١]) نفسه، ص٥٥.
[٢]) نفسه، ص٥٥-٥٦.
[٣]) نفسه، ص٥٦-٥٧.

على اندراسه، وها أنا مرة أخرى لا أعرف كيف أجد حواراً مع آخر، من منا الوحش؟! ليس حولي إلا الصمت مرة ثانية والانتظار"[١].

تحليل المسرحية:

لقد استطاعت شعوب كثيرة من خلال موروثها الشعبي تقديم كثير من القصص على شكل حكاية أو أنشودة أو قصة شعبية تتناول قتل الأطفال أو محاولة قتلهم من قبل الملك أو غيره، حيث " يبعد البطل عن أهله عقب ولادته ليعيش في بلاد غريبة، وينشأ في قوم غير قومه، ويعتنق ديناً غير دينهم، وحين يحاول المؤلف الشعبي تبرير هذا الإبعاد فإنه يلجأ إلى سبب ميتافيزيقي، كأن يصور ذلك استجابة لنبوءة أو رؤيا، الهدف منها التحذير من الأخطار التي سيتعرض لها البطل إن أقام حيث ولد، أو يلجأ إلى عوامل اجتماعية؛ فالبطل غير مرغوب في بقائه لشك أحاط بوالدته، أو لأنه يشكل خطراً على آخرين لهم مكانتهم وسطوتهم، ومن الخير إذن أن يبعد لئلا يتعرض للموت والهلاك. ولكن هذا البطل المبعد الذي أقام في ديار الغربة سرعان ما يظهر من أمارات النجابة والذكاء، ومن علامات الشهامة والفروسية ما يعوضه عن أصله المجهول، ويؤهله للرياسة والقيادة، وهكذا يصير فارس القوم، وأوحد الشجعان في زمانه، لا يتحقق نصر إلا به، ولا تصدر فضيلة إلا عنه "[٢].

وقد وردت أيضاً القصة نفسها في التوراة وفي القرآن الكريم أيضاً، حيث كان فرعون مصر يذبح الأطفال الذكور من الإسرائيليين خشية كثرتهم وتشكيل خطورة عليه وعلى شعبه، فلما ولد موسى أوحى الله إلى أمه أن تضعه في التابوت، وتلقيه في البحر، فالتقطه فرعون، ورباه في حجره، وكان على يديه خلاص مصر من طغيان فرعون[٣]. وتطرح المسرحية الفكرة نفسها حيث يقتل

---

[١]) نفسه، ص ٥٨.

[٢]) سعد الدين حسن دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، بيروت، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣، ص ٨١.

[٣]) (ذكرنا سابقاً في البحث ورود قصة موسى في التوراة والقرآن الكريم. راجع ص٥٢ من البحث).

الناس أطفالهم ليضمنوا لأنفسهم البقاء، كذلك تتقاطع معها في إرسال الوزير ابنه خارج المدينة وعودته إليها ليكون على يديه إنقاذها.

" والمسرحية تشبه أسطورة أوديب الذي أرسله والده مع الخادم ليلقي به في العراء كي يموت، بعد أن تنبأت له الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له. فالوزير في مدينة (الآكلون لحومهم) قد أرسل ابنه خارج المدينة، على العكس من لايوس، ليضمن له السلامة والنجاة. وكما عاد أوديب ودخل مدينته، من غير أن يعرفها، فكذلك دخل الغريب مدينته من غير أن يعرفها، وكما قضى أوديب على الوحش القابع في الطريق إلى طيبة يفتك بأهلها، كذلك قضى الغريب على الوحش القابع في أعماق (الآكلون لحومهم) وأنقذ مستقبل المدينة "[1].

لقد استطاع مطاع صفدي أن يقدم مسرحية رمزية انطلق فيها من الجزء إلى الكل ومن الداخل إلى الخارج. فالمدينة تمثل أي مكان في العالم، وملكها ومعارضوه يمثلون كثيراً من الأنظمة التي تتبع مبدأ انقسام الشعب لتكريس ضعفه وإحكام سيطرتها عليه. ويتطلع الكاتب إلى المستقبل، ويبحث عن بطل يكون من خلاله الخلاص. هذا البطل سيقضي على الظلم والفساد ويوحد المدينة، ويعيد بناءها من جديد، ولو كان الحل بناءها بعد دمارها بالكامل. وهذا البطل في مسرحية ((الآكلون لحومهم)) هو الغريب الذي دخل المدينة.

ويؤكد المؤلف في مقدمته للمسرحية أن هذا الغريب قد يكون الأمة العربية، وقد يكون غيرها إذ يقول: " والغريب هو العربي الجديد، وأي إنسان آخر يأبى أن يكون استمراراً لرعب العالم من قبل فريسة الكذبة الكبرى؛ وهو أن العالم دون مستقبل، وأن الشر وحده هو نبتة القلب، هو ابن الإنسان. يولد الغريب، وهو يرفض أن يقع ضحية الإحراج القاسي السابق عليه، أن يكون من أتباع ماركس الشرق، أو داروين الغرب، أن يكون تابعاً وليس مجرد مبتدئ مبدؤه رائده "[2].

---

[1]) أحمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية١٩٤٥-١٩٦٧، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢، ص٣٦٤.

[2]) مطاع صفدي، الآكلون لحومهم، المقدمة، ص ٤.

ثم يعلق أمله على هذا الغريب، ويؤكد ثانية أنه العربي، فيقول في مقدمته نفسها: " وغريب اليوم هو العربي الذي يحطم إحراج العالم السابق عليه، يصنع فرحاً صغيراً، يشق درباً ثالثاً، يكشف الأكذوبة يحطم السر المزيف، يفضح الوحش الكامن في الإنسان ذاته، لا في قدر ولا تاريخ ولا أي تعليل اقتصادي أو عملي آخر. لقد قدر على العربي في هذا المفترق الحاسم لمصير العالم أن يحل إشكالات الحضارة المصطنعة، لأنه سيصنع هو حضارة جديدة ، وقدر عليه أن يكشف عن وحش العصور كلها في معركته هو، من أجل إنسانه البريء الحر "[١].

ويمكن الوصول إلى ما يريده المؤلف من المسرحية بالوقوف عند حدود الأسطورة، والفهم الأسطوري للمسرحية، بالقول: إن " موضوع المسرحية قهري، وهو مقاومة لعنة متسلطة على شعب والتغلب عليها، فالموضوع إذن قهري، وهو أيضا غيبي، يتلاعب القدر والقوى الغيبية فيه بمقدرات الأبطال "[٢].

لقد اتجه الكاتب إلى خلق الأسطورة من خلال ربطها بالواقع الاجتماعي الذي عالج فيها مشكلة المستقبل من خلال الأسطورة نفسها. وما يمتاز به هذا الاتجاه هو سعي الكاتب إلى خلق الأسطورة، لا إلى اقتباسها، وهو في ذلك يقوم بعملية تجديد وإبداع يسعى من خلالها إلى الارتباط بالواقع والتعبير عنه بقوة.

" إن المسرحية تنتهي، وقد رسخت في النفس فكرة خلاصتها أن لا خلاص إلا بالدمار الشامل أو الطوفان ليولد من بعد جيل جديد. وهو خلاص غيبي، معجز غير حقيقي، وهو يغيض الأمل في النفس، ويمتص الثقة، ويثير الشعور بالخيبة والضياع ولا سيما حين تنتهي المسرحية والغريب يقف بين الأطلال وحده ينتظر من يحاوره. ولكن لا بد من الإقرار بأن المسرحية قد نجحت في خلق الأسطورة وبنائها في مناخ أسطوري متكامل ذي عناصر متلاحمة ومترابطة، فيها درس وإتقان، وهي لا تخلو من غرابة وإدهاش، فتثير وتجذب الاهتمام، وتمتع، وتطرف، ولكنها لا تقنع ولعل هذا من أهم خصائص الأسطورة نفسها "[٣].

[١]) نفسه، ص٥.
[٢]) عدنان بن ذريل، الأدب المسرحي في سورية، دمشق، دار الفن الحديث العالمي، ١٩٦٥، ص١٣٤.
[٣]) أحمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية١٩٤٥-١٩٦٧، ص٣٦٨.

٢- (حكايا جوقة التماثيل) لسعد الله ونوس

اتخذ سعد الله ونوس الأسطورة مصدراً لعدد كبير من مسرحياته، وهو اتجاه كان يقوم بخلق الأسطورة، ويعيد إحياءها. ويتمثل في خلق حبكة تشير من بعيد إلى إحدى الأساطير المعروفة. من هذه الأعمال مسرحيته ((حكايا جوقة التماثيل)). وقد كان صدوره فيها عن الأسطورة الإغريقية التي كتبها سوفوكليس في مسرحياته ((أوديب ملكاً)) و((أوديب في كولون)) و((أنتيغون)). وتتألف هذه المسرحية من جزأين: الأول ((مأساة بائع الدبس الفقير))[١]، والثاني ((الرسول المجهول في مأتم أنتيغون))[٢].

[١]) سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير، بيروت، مجلة الأدب ، العدد ٢ ، شباط١٩٦٥، ونشرت ثانية في: حكايا جوقة التماثيل، دمشق، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥، ص ١٢٧-١٧٠.

[٢]) سعد الله ونوس، حكايا جوقة التماثيل، ص ١٧١- ٢١٧.

تصور المسرحية في جزئها الأول الإنسان البسيط الساذج الفقير وهو يسحق تحت أقدام المخبرين الذين يمثلون السلطة وأعوانها. وتصور في الجزء الثاني صمود الإنسان، رمز المدينة، أمام بغي السلطة، وتمسكه بروحه الأصيلة، ليجعل رجل السلطة ينهار من داخله.

عرض ملخص للجزء الأول من المسرحية:

يتألف الجزء الأول من المسرحية «مأساة بائع الدبس الفقير» من أربعة مناظر يتم من خلالها تصوير مأساة فقير بائس. في المنظر الأول تبدأ أحداث المسرحية في ميدان عام من مدينة ما، حيث تنتصب فيه تسعة تماثيل تمثل الجوقة تقوم بتمهيد للعرض وإعطاء بعض التفاصيل: " في ساحة عامة تدور الحكايا، ساحة مثبتة أركانها بالناس، الناس الذين كانوا، والناس الذين ليسوا الآن، لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة ... فنحن مثلكم ... الخوف يلجمنا ... والريبة منهجنا ... حين كنا نغني في مآسي الإغريق كان القدر مختلفاً إلى حد بعيد، كان أكثر تبريراً وأقل تفاهة ... "[١]

يخرج خضور بعد ذلك من بيته في الصباح الباكر تاركاً زوجه في المخاض، ليسعى وراء اللقمة، يطوف في الشوارع منادياً على دبسه، ويلحق به مخبر خبيث يدعى حسن، وبأسلوب فيه الكثير من الدهاء يستطيع أن يوحي إليه أنه أحد جيرانه الطيبين، ويظل يحاوره مستفيداً من طيبته، حتى يبوح له ما بنفسه من شوق لرؤية الوليد، ولكن الرجل يؤول هذه المشاعر، وينحرف بها إلى النقمة على الحكام، ومقت الأوضاع: " حسن: أنت تفكر دون شك أنهم السبب الفعلي للكساد.

خضور: من؟

حسن: أوصياؤنا ..

خضور: مرة أخرى .. والله إني لا أفكر بهم مطلقاً.

حسن: (هامساً باهتمام) ليسوا إلا عصابة أنذال. وتعجبني إذ تحتقرهم بهذه الصورة الزرية.

---

[١]) نفسه، ص١٢٧.

خضور: (خائفاً) أحتقرهم؟ هل قلت أنا هذا؟

حسن: مادمت لا تفكر بهم فأنت تجدهم أحط من أن يعبروا ذهنك .. أي إنك تحتقرهم.(ضاحكاً) وعلى العموم، ليس لك أن تتوجس مني، فأنا أشاطرك الرأي تماماً "[١]. ومن ثم يخبر عنه، فيقاد بائع الدبس الفقير إلى قبو التعذيب وبهذا ينتهي المنظر الأول.

في المنظر الثاني يخرج خضور ـ بعد قضاء أكثر من ستة أشهر في السجن ـ محطم القدم، تعلوه الكدمات يسحب خطوة عرجاء وهو يتساءل عما جناه: " منذ ستة أشهر وأربعة أيام وأنا أذوق أقسى ألوان التعذيب. يظنني أهلي مفقوداً. وما أكثر المفقودين! كانوا بالمئات. وكانت تتحد صرخاتنا يومياً. من يدري لماذا؟ أهلي ماتوا أو انقلبوا متسولين ... من يدري لماذا؟ ابني ولد ولم تبصره عيناي ... من يدري لماذا؟ (يجس رجله) ورجلي محطمة ... من يدري لماذا؟ (يغيب صوته في النحيب) لم يسألوني عن شيء. كانوا يزعقون: يابن المومس أمثالك يعرف النقمة، ثم تنهال القبضات والركلات ولسعات الكهرباء والماء الغالي والماء المثلج والبول "[٢]. ومرة أخرى يلحق به رجل يدعي الطيبة والمواساة، فيؤانسه بالحديث، ويتعرف فيه الرجل الذي كان قد أوحى إليه أنه حسن إلا أن هذا ينكر أن يكون هو الرجل نفسه، ويدعي أنه حسين، ومرة ثانية يستغل حسين سذاجة بائع الدبس، ويظل يلف ويدور حتى يستدرجه للتعبير عن الإحساس بالنقمة على السادة الذين تولوا أمر البلاد، ويخبره أن ولداً قد قطعت رجلاه ويداه ورأسه، لأنه سمع وهو يغني أغنية للعهد السابق، وأن هذا الولد يدعى إبراهيم فيخفق قلب بائع الدبس، ويحدس فيه ابنه:

" خضور: (قافزاً بارتعاب) تقول إبراهيم .. اللهم عونك! أنت واثق أن اسمه إبراهيم؟

حسين: نعم .. أحسب أنه إبراهيم.

---

[١]) نفسه، ص١٣٤.
[٢]) نفسه، ص١٤١.

خضور: ليمحقهم الله .. ليمحقهم الله (في رجاء) وعمره؟ أتعرف كم سنة لديه؟ .. اسمه إبراهيم (يمضي مغالباً آلام رجله وهو يردد) ملعونون كإبليس حتى آخر الدهر .. "[١].

ويحاول خضور الإسراع إلى بيته للاطمئنان على أسرته التي لم يرها منذ أكثر من ستة أشهر، وهي لا تعرف عنه شيئاً، ولكن الرجل يمنعه ويخبر عنه، وما يلبث صراخه أن يسمع من أحد أقبية التعذيب. وهنا ينتهي المنظر الثاني.

في المنظر الثالث تبدأ الجوقة بالكلام: " الشهور ... خلف الشهور ... خلف الشهور... تحطم تمثال ... تمثالان ... فلتمت الألسنة ... فلتفن الكلمات ... ما نحن إلا الخوف والانتظار ... صمتاً ... صمتاً ... وهاهو بائع الدبس الفقير قادم"[٢]. ويظهر خضور الذي يخرج، بعد ثمانية أشهر، من قبو التعذيب محطم القدمين يترنح إلى اليمين واليسار ثم يسقط وهو يعول ويندب ويذكر ابنه إبراهيم ويدعو الله ويناجي الخضر: " يا رب كان صراخي قوياً .. حتماً كنت تسمعني؟ من يسمع دبيب النمل لا يعجزه سماع صرخات إنسان يشوى في سقر ... ولكنهم أسوأ من الكفار ... لقد سخروا من (الخضر) قدس الله روحه. وسمعتهم كيف كانوا يقولون ... لينقذك خضرك النوراني ... ولم تغضب ... لم يغضب ... " [٣]. وكان خضور على يقين من أن الخضر قد سمع صراخه حين كان جلادو المرة السابقة أنفسهم يصلونه شر العذاب.

ويدخل الرجل نفسه مرة ثانية بذقنه الكلبية وعينيه الذئبيتين، ويقترب منه، وبطريقة مخادعة يريد أن يتلمس طريقاً إليه، ويذعر بائع الدبس الفقير، ويعرف الرجل ولكنه يتنكر ويدعي أنه محسن وليس حسناً ولا حسيناً، ويزداد إحساس بائع الدبس الفقير بالغرابة، وهو مأخوذ من الدهشة ومتألم من التعذيب، ومتوجع من فقد الولد فيهذي ولا يدرك ما يقول، ويحاول الرجل أن يستخلص منه بعض العبارات ذات التعبير عن النقمة على الأوضاع، ولكنه لا يفلح. وينسحب بائع الدبس الفقير،

---

[١]) نفسه، ص١٥١-١٥٢.
[٢]) نفسه، ص١٥٤.
[٣]) نفسه، ص١٥٦.

ويترك محسناً حائراً " يتردد في وسط المسرح ثم يهز كتفيه بلا مبالاة ويمضي قائلاً: لم تعد الفرص وفيرة "[١]. وعلى هذا ينتهي المنظر الثالث.

في المنظر الرابع يرتفع الستار عن أحد الشوارع العادية، لكنه ليس له بداية أو نهاية، يروح ويجيء فيه أشخاص متماثلون تماماً، ولا ملامح لهم. على الرصيف يدب بائع الدبس الفقير متعباً متهالكاً، فيصيح به أحد الرجال: " أنت ... أيها الضفدع ...، لماذا تسير على اليمين؟ ... ضفدعة تسير على اليمين ... ها ... ماذا تريد أن تثبت؟ "[٢]. ثم يركله، فيتدحرج منتقلاً إلى الرصيف الأيسر، فيتلقاه رجل آخر لينعته بالزنيم، ويتهمه بثيابه البالية التي يرتديها، ثم ما يلبث أن يركله إلى وسط الشارع حيث يمس قدم رجل ثالث، فينزعج منه انزعاجاً وينتهره، ويشمئز منه، وينعته بكلب أجرب، ثم يركله عدة مرات فيسقط على الإسفلت، فيجيء الرجال الثلاثة ليراوحوا فوقه بخطى منتظمة حتى يتحطم ويتمزق، "ثم يواصلون سيرهم المتناسق، وليس وراءهم بعد إلا لطخ سائل مصفر يبقع الإسفلت"[٣].

وينتهي الجزء الأول بتعليق الجوقة التي يمثلها بعض التماثيل على ما حصل: " اندثر ... اندثر ... وتحطمت تماثيل أخرى ... وفي ضمير الساحة لا تزال حكايات لم ترو ... حكايات عن بائع البرتقال ... عن بائع البصل ... عن السكرتيرة الجميلة ... نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن "[٤].

تحليل الجزء الأول من المسرحية:

" في (مأساة بائع الدبس الفقير) ميدان عام في مدينة ما. وفي الميدان تسعة تماثيل وجوقة تتقدم إلى الجمهور معلنة عن دور لها مختلف عن دورها في المسرحيات اليونانية القديمة لأنها تمثل أناساً ليسوا إلا تماثيل. وبذلك تتحول الجوقة

---

١) نفسه، ص١٦٢.
٢) نفسه، ص١٦٣-١٦٤.
٣) نفسه، ص١٦٨.
٤) نفسه، ص١٦٨-١٦٩.

إلى رمز للإنسان الذي ظل يقهر حتى تحول إلى تمثال. وما التماثيل التسعة إلا رمز للجوقة المقهورة "[١].

في أثناء الحدث، كلما سحق خضور وازداد رثاثة واهتراء وجدنا الجوقة وتماثيلها تتناقص وهي تعلق على الحدث الذي يجري أمامها دون أن تتدخل فيه، معلنة عن حالة الإذلال التي وصل إليها الإنسان:

" الجوقة: لا تنسوا أن التماثيل تهشم وتضرب .. الخوف .. الخوف والريبة "[٢].

يحاول الكاتب من خلال المسرحية أن يغوص في أعماق الفرد وأن يظهر مكوناته. " إن ونوس يقابل بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع، منطلقاً دائماً من الأول في اتجاه الثاني، من الجزئي إلى الكلي، ليحدث الاصطدام بينهما، وهو اصطدام مروع مذهل يدمر فيه الفرد، ويسحق ويجر الوبال على الناس. وبذلك يدين ونوس الداخل والخاص والفرد، حين ينفصل هذا عن الخارج والعام والمجتمع " [٣].

ونلحظ أن المسرحية تجسد حالة من التكثيف السياسي المدهش حين ترمز إلى الأنظمة الحاكمة بحسن وحسين ومحسن، في حين يظل المواطن مقهوراً سجيناً يلقى الإهانة كلما حدث تغيير في الحكام حتى يصل إلى مرحلة شديدة من الإذلال.

كتب سوفوكليس مسرحيته ((أوديب ملكاً)) قبل الميلاد بأربعة قرون، وجاء سعد الله ونوس في القرن العشرين ليشير إلى تلك المأساة من خلال مسرحيته ((بائع الدبس الفقير)). وإذا كان بين المسرحيتين فوارق زمانية ومكانية ولغوية كبيرة، فإن بينهما نقاطاً كثيرة تتقاطع مع بعضها وتتلاقى، سواء من خلال الفكرة أم الحدث أو في كثير من التفاصيل الأخرى.

" فلقد خرج أوديب من كورنثة باحثاً عن الحقيقة، فاراً من القدر فقادته قدماه إلى قدره في طيبة، ليقتل أباه ويتزوج أمه، ويصبح فيها الملك ثم يخرج منها مدحوراً أمام سيطرة القدر التي كسرت صلفه وكبرياءه. وقد خرج خضور من بيته

---

[١]) فرحان بلبل، من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري ، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٣٦.

[٢]) سعد الله ونوس، حكايا جوقة التماثيل، ص١٦٨-١٦٩.

[٣]) أحمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية١٩٤٥-١٩٦٧، ص٣٥٨.

باحثاً عن رزقه ولم يغادر مدينته، فقاده المخبرون إلى أقبية التعذيب، ولم يقترف شيئاً ليلقى فيها الهوان ويذوق المر، ثم يخرج منها محطم الجسم والنفس، ثم يسحق تحت أقدام المخبرين وهو البسيط الساذج المتواضع.

الآلهة هي التي تحدت أوديب وهو الفتى الطموح الشجاع ذو الكبرياء والصلف، والمخبرون هم الذين تحدوا خضور وهو الطيب الفقير الساذج البسيط .

أوديب حل اللغز، وقتل الوحش، وقتل والده، وارتكب الفحشاء مع أمه، وحاز الملك، ثم فقأ عينيه بيديه، واختار لنفسه النفي. وخضور لم يفعل شيئاً البتة، فهو طيب، لا يفعل شيئاً، لا يتدخل في السياسة، ولا يؤذي أحداً، ولا يفحش على جار، ولا يفخر بشيء، حتى رزق يومه لا يكاد يحصله، وكان جزاؤه أن سيق مرغماً إلى أقبية التعذيب، ثم سحق سحقاً.

أوديب بطل، يتحدى الآلهة، ويصارع القدر، ثم يصنع نهايته بيديه ويختارها لنفسه اختياراً، وخضور إنسان عادي يخاف السلطة، ويهرب منها وهي تصنع نهايته، وتضع حداً لوجوده." [١].

وما يؤكد صدور المسرحية عن الأساطير الإغريقية القديمة استخدام ونوس للجوقة التي تعد ركناً أساسياً من التقليد المسرحي عند الإغريق، فهي في مسرحيته «بائع الدبس الفقير» تسرد الأحداث وتصف الأمكنة والأشخاص وتنفعل وتتفاعل وتتأثر بما يدور حولها إلى أن تتهشم في النهاية.

المسرحية محملة بالدلالات المتنوعة والمليئة بالعديد من الطروحات، ولكن النظرة العامة كانت لرجل بسيط يرى العالم من زاوية ضيقة جداً، ولا يريد من الدنيا سوى لحظة سعيدة له ولأسرته: الزوجة والابن، غير ذلك في نظره لا أهمية له. والجانب الآخر لهذه النظرة الناس الذين يقتاتون على سذاجة وبساطة هؤلاء «الخضوريين» بإحالتهم إياهم إلى حطام، إلى لا شيء، وهم بذلك يمثلون الزاوية الأخرى الأكثر انفتاحاً لهذا العالم المتضاد الصفات.

---

[١]) نفسه، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠.

إن كان «بائع الدبس الفقير» المتمسك بالبساطة والسذاجة يستحق تلك النهاية التي فرضت عليه، لأنه منذ البدء لم يختر البداية، فهل يمكن للظلم أن يستمر إلى ما لا نهاية ؟ يمكن أن يجيب عن هذا السؤال الجزء الثاني من مسرحية «حكايا جوقة التماثيل» المسمى: «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» الذي يلي الجزء الأول، ويمثل الوجه الآخر أو رحلة الإياب، بالنسبة إلى الجزء الأول:«مأساة بائع الدبس الفقير».

عرض ملخص للجزء الثاني من المسرحية:

يتكون الجزء الثاني من «حكايا جوقة التماثيل» وهو «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» من تمهيد مسرحي تقوم به الجوقة، ومن منظر وحيد.

في التمهيد المسرحي تتحدث الجوقة ــ وهي عبارة عن أربعة تماثيل تبقت من التماثيل التسعة التي كانت موجودة في الجزء الأول من العمل، وفي المكان نفسه ــ عن أنتيغون سوفوكليس التي انطلقت تبحث عن أخيها لتواري جثته التراب، متحدية كريون وكل الأوامر:

" الجوقة معاً: لا نفكر .. لا نفكر .. تلك كانت أنتيغون ..

التمثال الثالث: حكاية قديمة .. صيرها الزمان مستحيلة ..

التمثال الأول: كانت شجاعة ..

التماثيل الثلاثة: وانطلقت تبحث عن أخيها لتواري جثته التراب .. لم تبال بوعيد سلطان جديد. لم تخف كل الأوامر .. " [1]، وتحكي في الوقت نفسه قصة خضرة الفتاة الجميلة التي امتص الحكام المتعاقبون، واحداً وراء واحد، جمالها، ورموا بها شاحبة باهتة اللون. ولقد سيق إخوتها إلى المعتقلات، فهم لا يسمعون من وراء الأسوار نداءاتها، كما أن فارسها الذي تنتظر قد غاص في الطين. وهي وحيدة، تجتر ألمها، وحزنها:

" التمثال الثالث: لم يخف الكائن الممحي الوجه مقصده .. كان يريد ألوان عينيها .. وفورة الحياة في أعطافها .. وتنهدت الحمرة في خديها .. سيق أخوها إلى جوف

[1]) نفسه، ص١٧٣-١٧٤.

الأسوار .. ونحبت الخضرة في عينيها .. أرادت أن تصرخ .. فتباغت عذابها بألف عين ذئبية تهددها .. تندس في صميم وحدتها .. تعريها .. في ذلك العصر الذي انهمرت فيه العيون الذئبية تهشمت كل المرايا .. وتمزقت كل الثياب .. " [١]

في المنظر التالي يظهر حسن أحد المخبرين، ليعبر عن رغبته في افتراسها فقد وثب على السلطة وآل الأمر إليه، وقد آن له أن يستمتع بخضرة مثلما استمتع بها من قبله من الحكام، وهو أجدر بها منهم. ويظهر حسن شبقاً كبيراً " إليّ .. ها .. لا تمثلي دور الطفلة الساذجة .. لديك من الخبرة ما يفتن أي رجل في العالم"[٢]، كما يظهر وحشية كبيرة، إذ يدخل عليه أحد المخبرين ــ ويبدو وكأنه شبيه حسن أو توأمه ــ ليسر إليه كلاماً ما، فيأمر على الفور أن يقتل الرجال الذين يبدو أنهم من رجال الحكم السابق الذي قضى عليه، ثم يهم بخضرة، فتذكر الماضي وما كان يحلم لها أهلها به من السعادة والهناءة، وهم ينظرون إلى جمالها المتفتح. وحين يهم المخبر بتقبيلها تستغيث، وتخشى أن يتفسخ الموضع الذي سيلمسه من جسمها، وينخر فيه الدود، ويتكرر دخول المخبر، ليسر بشيء ما لحسن، فيأمر على الفور أن تعلق جثث الرجال: " اقطع رؤوسهم، وعلقها في السقوف " [٣]، ويعود إلى خضرة فيهم بها، فتذكر الماضي، وحكايات جارتها الطويلة التي كانت تحدثها بها عن الجن والعالم المسحور القائم تحت المدينة، فيشمئز المخبر من حديثها ويتقزز، وما يكاد يهم بها حتى يدخل عليه صبي ليقول له: " يقول لك سيدي إن أحداً لم ينج"[٤]. فيقدم المخبر على قطع لسانه، " يمسك رأس الصبي .. يسحب اللسان ويقطعه، الصبي ساكن لا يصرخ .. لا يتحرك .. يمسك اللسان بأصبع يده الأخرى ضاحكاً بطريقة تنبئ عن بداية إرهاق داخلي "[٥]. ومرة أخرى يرجع المخبر إلى خضرة ليفترسها، ولكن شيئاً من الحك بدأ يظهر في جسمه، ويتكرر ظهور الفتى، فيستأصل المخبر لسانه من الجذور، ويهم بخضرة، ولكن الحك ينتشر في جسمه، فيهم بخنق خضرة. ويدخل الفتى مرة ثالثة، فيقدم المخبر على قتله وتقطيع أوصاله.

---

[١]) نفسه، ص١٧٩.
[٢]) نفسه، ص١٩٠.
[٣]) نفسه، ص١٩٤.
[٤]) نفسه، ص١٩٧.
[٥]) نفسه، ص١٩٨.

ويرجع إلى خضرة فتستغيث بأبي العباس، وتتذكر ثانية قصص جاراتها، وحلمها بالحياة والسعادة والزوج والأطفال، وعندئذ يطغى الحك على جسم المخبر، وكأن النمل يأكله أكلاً، ويجن من الحك جنوناً، فيقول مخاطباً خضرة: " لا ... لا يجوز ... إنك تعذبينني ... لولا اللسع والحكيك ... سترين ... سيرى الجميع ... في النهاية ... إني الأجدر ... سأنتصر ... آ ... (ينهار) ... نمل ... العالم نمل ... كل شيء نمل ... الماضي نمل ... الحاضر نمل ... كلهم نمل ... لعنة الله عليك ... يسقط على الأرض ... ينتهي كل شيء، ويعم الصمت "[١]. وتبقى خضرة صلبة متماسكة، تتذكر ماضيها وأهلها وحلمها، ثم يدخل الصبي سليماً معافى، والبسمة تعلو وجهه، على حين يبدأ وجه خضرة بالصفاء والتألق. وعلى هذا يسدل الستار.

تحليل الجزء الثاني من المسرحية:

بعد تمهيد الجوقة للمسرحية بحكاية «أنتيغون» الإغريقية ننتقل إلى حكاية «خضرة» العربية التي تعد «أنتيغون» المعاصرة التي تتبادل الحديث مع الجوقة عن أخيها الذي صار طيناً واندثر. ويظهر المخبر حسن ــ الذي شاهدناه في الجزء الأول من المسرحية ــ يصرخ في وجهها: " لقد قتلته. وها أنذا السيد ياخضرة .. السيد الذي لن تخور عزيمته، والذي يعرف ما يريد وسبيله إلى ذلك "[٢]. يظن المخبر ــ الذي تولى السلطة الآن بعد أن انقلب على رؤسائه ــ أنه حين يدمر أحد التماثيل رمز الإنسان المتحول إلى كتلة من جماد، ويسوقها أمامه بعدما قتل أخاها المتمرد، أن الأمر انتهى، لكن الصراع بينه وبين خضرة يكون حينها قد بدأ. صراع يكشف موقفها وموقف حسن المتناقضين تماماً. فخضرة تمثل الأرض والحلم، وحسن يمثل القتل والظلم. حسن يجد قتله للأخ أمراً طبيعياً كما كان قتل

[١]) نفسه، ص٢١٦-٢١٧.
[٢]) نفسه، ص١٨٨.

شقيق أنتيغون المتمرد بأمر كريون أمراً طبيعياً، لأنه الزعيم الذي يرى نفسه كل شيء، وفوق كل شيء.

وحين يأتي الصبي ليخبر حسن أن أحداً لم ينج من القتل يقوم بقطع لسانه، لكن لسان الصبي ينبت من جديد. وتتكرر قصة قطع لسان الصبي أكثر من مرة إلى أن يقوم بقتله. ولكن المسألة لا تنتهي عند هذا الحد، لأن شيئاً ما يصيب حسن ليتحول جسمه إلى مكان للحك والألم حتى ينهار ويتلاشى.

" المسرحية ليس فيها حدث مسرحي بالمعنى المعروف. فهي حوارية بين أعضاء الجوقة ثم تصبح حوارية بين حسن وخضرة حول أمور السلطة والإنسان. وتتحول الحوارية بالتدريج إلى مناقشات بين السلطة والرعية. وتنتهي بتهديد السلطة لأن الرعية ــ وهي النمل الذي لاتشعر به السلطة ــ ستنقض على السلطة حتى تقضي عليها "[١].

" إن العسف الذي لحق بخضور الفرد البسيط الساذج في «مأساة بائع الدبس الفقير» قد امتد وطغى حتى شمل المدينة كلها في «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون». وترمز إلى هذا العسف الذي امتد وطغى حتى شمل المدينة الفتاة خضرة التي اغتصبها الحكام المتتالون غير مرة، وكان آخرهم المخبر، الذي انقلب على أسياده، وأصبح في موقعهم، وها هو يهمّ بافتراس خضرة رمز المدينة كلها ولكن العسف، وقد امتد وطغى، لم يبق من الممكن له أن يستمر، أمام صمود المدينة لأنه يحمل في داخله بذور فنائه. فها هي المدينة التي ترمز إليها خضرة بأصالة المدينة تصد وتقاوم مقاومة عمادها الرفض والاستنجاد بأصالة المدينة وعراقتها المتمثلة في تراثها الروحي من حكايات الجارة التي لا تنتهي. إن العسف هنا لا يستطيع أن يمتص أصالة المدينة، وإن انتهاكه طهرها لا يستطيع أن يمس جوهرها في شيء. وها هو الصبي الذي يظهر ثلاث مرات ليقطع لسانه، ثم يجتثه من جذوره، ثم يقتل ويفرم جسمه، يظل في النهاية سليماً معافى. إنه روح المدينة وأصالتها ومستقبلها المتجدد الدائم الشباب الذي هو أقوى من عسف الباغين ومن تسلطهم. إن عسف

[١]) فرحان بلبل، من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري، ص٤٣٨.

هؤلاء يحمل في داخله بذور فنائه وينخر فيه الدود ويتآكل ثم يسقط، على حين تظل خضرة، رمزالمدينة، صامدة "[١].

وكما أشارت «مأساة بائع الدبس الفقير» إشارة غير مباشرة إلى مسرحية مأساة «أوديب ملكاً» لسوفوكليس فإن «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» تشير إشارة غير مباشرة أيضاً إلى مسرحية سوفوكليس التالية لمسرحيته مأساة «أوديب ملكاً» وهي مسرحية «أنتيغون».

" فلقد وثب المخبر على السلطة عند ونوس في «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» مثلما تولى كريون الملك من بعد أوديب، ثم راح المخبر ينتهك حرمة المدينة، ويمارس فيها الاغتصاب، والعنف والقتل، مثلما راح كريون يطبق أشد القوانين عسفاً على طيبة، ومثلما صمدت أنتيغون في وجه كريون وتحدت أمره فدفنت أخاها، متمسكة بالقيم الروحية، كذلك صمدت خضرة وتحدت المخبر وتمسكت بالروح الأصيلة لمدينتها، وإذا كان ترسياس رسول الآلهة، لم يفلح في إنقاذ أنتيغون فإن الفتى الرسول المجهول قد استطاع أن ينقذ خضرة. وكما هزم كريون فنكب في ولده وزوجته، ودمر من الداخل، كذلك هزم المخبر وأصيب بحك في جسده، ثم تآكل من الداخل وانهار "[٢].

هناك عناصر أخرى تربط بين المسرحيتين، على أساس من التناقض والمفارقة أحياناً، والتشابه والتقارب أحياناً أخرى. فالجوقة تؤكد صدور المسرحية عن الأساطير الإغريقية القديمة لأنها نفسها جزء من التقليد المسرحي عند الإغريق. والجوقة نفسها عند ونوس تشير إلى تلك الأساطير الإغريقية حين تقول: " تلك كانت أنتيغون .. أنتيغون .. حكاية قديمة صيرها الزمان مستحيلة .."[٣]، وتعمل أحياناً على فك الرموز وشرحها، ولا سيما في «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» حين تصرح بأن خضرة هي رمز المدينة.

تظهر الجوقة خلال المسرحية، بجزأيها، تستهل الأحداث، وتنتقد الواقع، وتحرض على الفعل. وهي تسعة تماثيل حجرية منصوبة في ميدان عام في المدينة،

[١]) أحمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية١٩٤٥-١٩٦٧، ص٣٥٣-٣٥٤.
[٢]) نفسه، ص٣٥٤.
[٣]) سعد الله ونوس، حكايا جوقة التماثيل، ص١٧٣.

تردد أناشيدها خلال العرض، معبرة من خلالها عن شعورها بالمأساة، وإحساسها بالخوف، فهي نفسها لا تستطيع أن تنطق وتقول الحق " الخوف يلجمنا .. والريبة منهجنا .. ولكن من يتعلم الارتياب تشق عليه الصراحة "[١]. وحين تملك جوقة التماثيل بعض الجرأة لتقول شيئاً، تبدأ بالتهشم واحداً وراء الآخر، ليبقى منها في الجزء الأول أربعة تماثيل فقط، بينما تتحطم كلها في الجزء الثاني. هذه التماثيل الحجرية تبدو في المسرحية أكثر من الأحياء قدرة على التعبير عن رأيها بنوع من الجرأة يجعلها مستعدة للتضحية، وهذا ما يحدث بالفعل.

"إن سعد الله ونوس معني بشكل واضح بالجزئي والخاص واليومي ليصل من خلاله إلى الكلي والعام والدائم. فهو يغوص في أعماق الفرد ويظهر مكوناته. وهو فرد مرتبط ببيئته .. وبائع الدبس الفقير فرد يعانى من عذاب البحث عن اللقمة، وهو بسيط ساذج هارب من الجماعة، غير منتم ولا مرتبط بالعالم الخارجي في شيء، ولكن العالم الخارجي يفرض نفسه عليه بقوة وسيطرة وعسف، لانفصاله عنه وخضوعه له. وخضرة وحدها، رمز المدينة، تقف في وجه العنف والعسف، وتتمسك بأصالة المدينة فتنجو؛ ولكن بتضحية الفتى الذي يجتث لسانه، ثم يقطع، وبحضوره، وبتآكل الظالم نتيجة لحك داخلي " [٢].

وواضح أن سعد الله ونوس يرتبط، من خلال الأسطورة، بالواقع السياسي المحلي ارتباطاً قوياً وواضحاً، فيه حدة وعنف، وفيه جرأة وبسالة.

" لقد كان صدور سعد الله ونوس في مسرحيته عن الأسطورة الإغريقية صدوراً مدروساً يدل على وعي وذكاء، كما يدل على موهبة وقدرة متفتحة. فلقد تمثل الأسطورة ووعاها وغابت في أعماق نفسه. وحين كتب مسرحيته كانت الأسطورة قريبة منها، بقدر ما كانت بعيدة عنها. فهي تستوحيها ولا تقتبسها، وتصدر عنها في غير تأثر؛ إذ تمتلك مسرحيته استقلالها وذاتها وشخصيتها. ويمكن للمؤلف أو غيره أن ينكر، بسهولة، كل ما ورد من إقامة للعلاقة بين «مأساة بائع الدبس الفقير» ومأساة «أوديب ملكاً»، أو بين «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» و

---

[١]) نفسه، ص١٢٧.
[٢]) أحمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية١٩٤٥-١٩٦٧، ص٣٥٨.

«أنتيغون»، ولكن إمكان الإنكار هذا يدل نفسه على صدور المسرحية عن الأسطورة، ولكنه الصدور الذكي الذي يشير ولا يتأثر، ويستوحي ولا يقتبس، ويظل محتفظاً للعمل بشخصيته واستقلاله مما يزيد ذلك الصدور غنى وعمقاً "[1].

يتضح لنا من خلال ما سبق أن الكاتب لم يقتبس أسطورة أوديب، وإنما استطاع أن يخلق قصة تشير إلى هذه الأسطورة من بعيد من غير أن يتقيد بقصتها. فهو قد انطلق منها ليعبر عن واقعه. فالأسطورة تمثل عنده خلفية ثقافية تظهر في عمق عمله الأدبي باعتبارها جزءاً من ثقافته لا جزءاً من عمله[2].

٣- (أوديب مأساة عصرية) لوليد إخلاصي

تناول وليد إخلاصي في مسرحيته «أوديب مأساة عصرية» مسألة القدر التي تناولتها أسطورة أوديب الإغريقية. ومع أن احتفاظ الكاتب باسم أوديب لا يمت بصلة إلى أوديب سوفوكليس، إلا أن شخصيته الرئيسة هي شخصية أوديبية، اتخذ القدر فيها شكلاً حضارياً معاصراً، لكنه حافظ على قسوته وجبروته.

عرض ملخص للمسرحية:

تقع المسرحية في قسمين مؤلفين من سبعة مشاهد. يعطي الكاتب كل مشهد عنواناً يوضح فيه فكرة المشهد، ويحدد بأن أحداث هذه المأساة تدور في مدينة كبيرة مكتظة بالسكان والضجيج.

---

[1]) نفسه، ص٣٥٧.

[2]) أفدت في تلخيص مسرحيتي " الآكلون لحومهم" و " حكايا جوقة التماثيل" وتحليلهما فكرةً وتعبيراً من كتاب د. أحمد زياد محبّك، حركة التأليف المسرحي في سوريا.

تدور أحداث المشهد الأول من المسرحية في مركز علمي وتترافق بداية المشهد مع أصوات الجوقة. وهي ليست الجوقة المعروفة في المسرح اليوناني القديم، بل هي عبارة عن أصوات داخلية تمثل أمنيات ومشاعر ورغبات إنسانية. والواقع أن وجود الجوقة في بداية المشهد الأول يُعد الإشارة الأولى التي يطلقها الكاتب باتجاه اليونان القديمة بعد عنوان المسرحية بالطبع .

مهمة الجوقة في بداية المشهد تنحصر في تحفيز المشاهد لما سيأتي من أحداث عبر تكرارها عبارة " أما الآتي، أما الآتي، أما الآتي "[١] ثلاث مرات. بعد ذلك يعرّفنا الكاتب على اثنين من شخصيات مسرحيته هما: سفيان: الأستاذ الجامعي، وسلاف: الفتاة التي تعمل سكرتيرة في مركز للكومبيوتر. ومن الواضح وجود علاقة حب بينهما على الرغم من فارق السن.

بعد حين من الزمن يدخل الدكتور البهي، فيصرف الدكتور سكرتيرته سلاف لينفرد بصديقه سفيان وليدور حوار بينهما حول جهاز الكومبيوتر الذي يعده الدكتور إنجازاً عظيماً قادراً على التعامل مع نواحي الحياة العملية كلها، لكن سفيان الأستاذ الجامعي يشكك في قدرة الجهاز على التعامل مع أعماق النفس البشرية، وهو الأمر الذي يحاول الدكتور البهي إثباته عن طريق تجربة يريد تطبيقها أولاً على صديقه سفيان بواسطة إدخال بعض المعلومات الشخصية إلى الجهاز ليقوم بتحليلها، وهنا تتدخل الجوقة مرة ثانية، محذرة من دخول تجربة كهذه: " إلى حتفك سرت، فتحسس موقعك المهزوز. سرت .. تسير. أقدامك لا تعلم أين تحط. هوب .. فأنت .. أنت .. حسناً .. فالآلة تشحذ أسنانها "[٢].

يقبل سفيان خوض التجربة ويعطي صديقه معلومات غزيرة عن مختلف جوانب حياته ويقوم صديقه بدوره بإدخالها إلى جهاز الكومبيوتر الذي يقوم بإطلاق نبوءة غريبة تفيد أن سفيان سيقتل أحب الناس إليه، وسيتمنى الموت فلا يأتيه، وأن ابنته ستحمل منه. " سفيان: (مردداً مقاطع من أقوال الكمبيوتر) تحمل منك، أحب

---

[١]) وليد إخلاصي، أوديب مأساة عصرية، الجماهيرية العربية الليبية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، ط١، ١٩٨١، ص٧.
[٢]) نفسه، ص١٧.

الناس، الموت (صارخاً) لقد أظهرني جهازك المخترع شخصية كأوديب وظهر هو كمؤلف مسرحي يوناني يخترع ما شاء من أنواع التعاسة للبشر "[1].

هذه النبوءة هي الإشارة الثانية التي يطلقها الكاتب باتجاه اليونان القديمة، وهذه المرة باتجاه مسرحية «أوديب ملكاً» تحديداً، وفي هذا تسويغ لإطلاق اسم أوديب على عنوان المسرحية. نتيجة النبوءة تصيب الدكتور بالدهشة، بينما لا تخرج ردة فعل سفيان عن نطاق السخرية من هذه النبوءة، خاصة وأنه لا بنات له.

" سفيان: هل تريد أن أصرح لك بشيء يخفف من حدة فرحك؟ جهازك غبي!

البهي: (مستغرباً) غبي!

سفيان: لأسباب كثيرة، أولها يا عزيزي كما تعرف، أو أنك نسيت، أو أنك تصدق الجهاز أكثر مني، فأنا لا ابنة لي "[2].

في بداية المشهد الثاني الذي تدور أحداثه في منزل سفيان، يحدِّث يزن والده سفيان عن مسرحية سيقدمها بالاشتراك مع زملائه في المدرسة، ويُذهل الأب عندما يعلم أن المسرحية التي سيلعب ابنه بطولتها هي مسرحية «أوديب ملكاً» ويبدي الضيق من ذلك، وهنا يبدو أن نبوءة الكومبيوتر قد بدأت تؤثر في أعصابه.

القسم الثاني من المشهد ينحصر الحديث فيه بين سفيان وزوجه حول مسألتين، أولاهما الخلاف حول طريقة تربية ابنهما، والأخرى حول الضائقة المالية التي تمر بها الأسرة.

المشهد الثالث يدور في الليلة نفسها، ولكن في منزل سلاف السكرتيرة، وفيه تتبادل سلاف مع سفيان عبارات الحب، وفي نهايته تعبّر سلاف لسفيان عن رغبتها في الحمل منه. وهنا يبدأ الكاتب شيئاً فشيئاً بلفت نظر القارئ أو المشاهد كي يقوم بالربط ما بين نبوءة الكومبيوتر وعلاقة سفيان بسلاف.

يبدأ المشهد الرابع بتساؤل الجوقة حول صدق نبوءة الكومبيوتر أو كذبها، ويكرس المشهد نفسه لحوار بين سفيان وزوجته تتهمه فيه بعلاقة مع موظفة في الجامعة كما سمعت من هنا وهناك، لكن سفيان ينفي ذلك.

---

[1]) نفسه، ص ٢٩.
[2]) نفسه، ص ٢٩-٣٠.

في المشهد الخامس يشكو سفيان إلى سلاف همومه ومشاكله مع زوجته، ويدور بينهما حديث عادي حتى اللحظة التي تشير فيها سلاف إلى الشبه بين وجهها ووجه سفيان. وهي رسالة يبعثها الكاتب إلى قارئه ينبهه فيها إلى علاقة القرابة التي يمكن أن تربط سفيان بسلاف، وسرعان ما يتبع الكاتب ذلك بدخول والد سلاف الذي يتعرف عليه سفيان باللحظة نفسها التي يطّلع فيها على صورة لوالدة سلاف وهي اللحظة التي تخرج فيها الحقيقة إلى النور، هذه الحقيقة التي تُختصر بثلاث كلمات هي : (سفيان والد سلاف) وبهذا تكون نصف نبوءة الكومبيوتر قد تحققت حرفياً، خاصة بعد أن تكشف سلاف عن أنها حامل.

" سفيان: .. يافجيعتي بك يا سلاف .. يبدو أني هو الذي تسبب في خروجك إلى هذه الدنيا.

سلاف: ماذا تقصد بقولك.

سفيان: أنا أبوك يا سلاف.

سلاف: (تصرخ بألم عظيم) يا إلهي .. يا إله الشقاء فأنا لا أصدق. أنا حامل .. حامل منك يا .. "[١].

في المشهد السادس يتحقق القسم الثاني من النبوءة والذي يقول إن سفيان سيقتل أحب الناس إلى قلبه، ففي هذا المشهد يقرر سفيان الانتحار فيذيب عشرة أقراص من دواء ما في كأس ماء ويستعد لشربه، لكنه يشعر للحظة أن عليه أن يرى سلاف قبل ذلك، فيضع كأس الماء من يده ويخرج من بيته، في الوقت الذي يظهر فيه ابنه يزن ويتناول كأس الماء كاملاً. ويعود سفيان ليرى ابنه جثة هامدة، فما يكون من الجوقة إلا التأكيد على النبوءة التي تحققت بحذافيرها بصورة تذكرنا تماماً بجوكاستا وهي تروي النبوءة التي سمعها لايوس من كهان دلفي والتي كانت سبباً في التخلص منه.

" الجوقة: تحمل منك ابنتك/ تقتل بيدك أحب الناس إليك، تتمنى الموت فلا يأتيك/ تتمنى الموت فلا يأتيك "[٢].

---

[١]) نفسه، ص ٧٣.
[٢]) نفسه، ص ٧٨.

ويصاب سفيان بيأس قاتل متمنياً الموت عاجزاً عن تحقيقه، وكأنه استسلم بيقين كامل لما رسمه له جهاز الكمبيوتر.

تحليل المسرحية:

في «أوديب مأساة عصرية» يتخذ القدر شكلاً حضارياً معاصراً وهو العقل الإلكتروني، ويحافظ على قسوته وجبروته. وقد اختار الكاتب لأحداث قصته مدينة عصرية تكتظ بالسكان والضجيج والاكتشافات العلمية. وأعاد فيها أسطورة أوديب بشكل جديد. يحاول إخلاصي أن يربط فكرة مسرحيته بفكرة أسطورة أوديب ليعبر عن وجود القدر ودوره الفاعل في حياتنا الإنسانية، فهو يريد أن يقول : " للحضارة الحديثة قدرها الحديث. أوديب إخلاصي لا يقتل أباه ويتزوج أمه ــ كما هو معروف ــ وإنما يتزوج ابنته ويقتل ابنه (العلاقة المحرمة نفسها). وإذا كانت الآلهة اليونانية، ترسم وتخطط وتحدد المصير وتتنبأ بالنهاية المفجعة، فإن العقل الإلكتروني ــ مستفيداً من المعلومات التي تقدم له ــ يقوم بالدور نفسه. والمفارقة تكمن في أن الدكتور سفيان أستاذ جامعي، وليس إنساناً عادياً. وبالتالي فإن تحقق النبوءة يعني بطريقة ما، تراجع العلم أمام القدر "[1].

ويقول فرحان بلبل في هذا السياق: " يريد إخلاصي أن يجعل الحضارة الحديثة قدراً جديداً يفرض أحكامه علينا. فيسوق الشخصيات والأحداث إلى هذه البؤرة. فيجعل أبطالها من العلماء أو ممن يعيشون في وسط علمي لا مجال فيه للخرافة أو الأسطورة. ويقيم موازنة دقيقة في حياة الدكتور سفيان بين حبه لسلاف واستشرافه للأمل العذب في تساميها فوق المادة وحبها الخالص له بحيث صار بيتها جنته وسعادته، وبين بؤسه وشقائه في بيته وصرامة زوجته التي حولت البيت إلى جحيم لايطاق وحولت ابنهما إلى آلة دقيقة "[2].

[1]) نديم معلا محمد، الأدب المسرحي في سورية، دمشق، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢، ص٦٩.

[2]) فرحان بلبل، من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري ، ص٣١٧.

على الرغم من البعد الزمني الذي يفصل تاريخ كتابة هذه المسرحية عن الأسطورة الإغريقية إلا أن وليد إخلاصي يبدو مصراً على التمسك بالنتيجة نفسها؛ وهي التأكيد على وجود قوى خفية ترسم للإنسان وقائع حياته، وأن الإنسان مسيّر لا مخيّر، وأن ما كُتب على الجبين لا بد وأن تراه العين، مع وجود اختلافات بسيطة بين كل من شخصيتَي أوديب وسفيان؛ منها أن أوديب سعى نحو الحقيقة المفجعة بنفسه، بينما أتت الحقيقة المفجعة إلى سفيان دون أن يسعى إليها.

" إن المسرحية تمضي بصعود درامي مذهل. بداياتها تسلم إلى نهاياتها. وتحتشد جزئياتها الصغيرة لتؤكد فكرتها الكلية. وتشتبك مصائر شخصياتها في إطار العصر العلمي الحديث لتذهب ضحية لعبة عشوائية ومصادفة غريبة مضحكة. وإذا بدت المأساة ضعيفة الأسباب: عشيقة قديمة ومحاولة انتحار بكأس مسمومة يشربها الابن، فلكي يؤكد الكاتب أن القدر يفعل بنا فعله الخطير بأبسط الوسائل وأقلها قيمة في عصر الأرقام والعلم والمعادلات "[١].

الدكتور سفيان الذي لا يريد أن يصدق نبوءة العقل الإلكتروني المخيفة التي تذكرنا بنبوءة العراف ترسياس في أوديب سوفوكليس ينفجر ساخطاً على التكنولوجيا، ولكن ليس هناك ما يفعله، فقد " وقعت الواقعة "[٢]، وهاهو الرعب الإنساني القديم يعود اليوم مع تقدم العلم؛ إلى أهل العصر الجديد: " سفيان: بحق إلهك خلصني.

البهي: لكن العقل الإلكتروني لا يستطيع أن يفكر دون مساعدة.

سفيان: إذن فساعده على اختيار الموت لي.

البهي: لقد فقدت عقلك.

سفيان: .. لقد فقدت روحي يا صديقي فساعدني على التخلص من جثتها، قبل أن تنشر الروائح الكريهة في معبدنا النظيف الهادئ المعقم (يسجد للعقل الإلكتروني) إن كنت قد كتبتني عندك في عداد الأشقياء، فامح يا إلهي العصري شقاوتي ودلني على الموت، وإن كنت قد كتبت علي أمنية الموت الذي لا يأتي فامسح من شريطك

---

[١]) نفسه ، ص٣١٧.
[٢]) وليد إخلاصي، أوديب مأساة عصرية ، ص٧٤.

المحفوظ اللعنة الثالثة. فها هي نبوءاتك تحققت وارتوى غليلك من رجل مسكين ما كان ليطلب لنفسه سوى الحب والسعادة والأحلام .. "[١] فالإنسان الذي يوظف كل أنواع التكنولوجيا لخدمته يبقى ضعيفاً أمام سطوة القدر.

" وعلى الرغم من أن مقولة أوديب الأصلية كانت تصف حالة محرمة مع أمه، إلا أن مثل هذه العلاقة ماعادت منطقيّة في عصرنا، ففروق السن بين الأم وابنها كانت ضئيلة في العصر القديم وماعادت كما كانت في عصرنا الحاضر. ويبدو أن الصدام المفاجىء للإنسان العربي مع التكنولوجيا المستوردة قد لعب دوراً في تحديد مسار هذه التراجيديا التي حافظت على أوديب اسماً لها احتراماً للأمانة التاريخية"[٢].

٤- (الحداد يليق بأنتيغون) لرياض عصمت

يعود الكاتب رياض عصمت في مسرحيته «الحِداد يليق بأنتيغون» إلى الأسطورة الإغريقية من خلال مسرحية سوفوكليس «أنتيغون» ليقدم معالجة معاصرة تحمل الكثير من ملامح الحاضر. وهي مأساة في ثلاثة فصول.

عرض ملخص للمسرحية:

الفصل الأول: يدخل مأمون القادم من السفر من أوربا حيث يدرس هناك، ويدور حديث بينه وبين الأعمى الذي كان يعزف على آلة موسيقية، ويتضح من الحديث أن الأعمى كان ذا شأن في الماضي، واليوم فقد البصر وامتلك البصيرة، وتفرق الناس عنه: " مأمون: أين ذهب تلامذتك؟

---

[١]) نفسه، ص٨٣.

[٢]) وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، دمشق، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٧، ص٢٠٨.

الأعمى: تفرقوا. شاخوا أو ماتوا. كبروا أو تكبروا. بعضهم في السجون، وبعضهم قتل، ولكن أسوأهم نال أعلى المناصب بعد أن أصبحت مبادئه في عهدة الشيطان"[1].

ونعرف أن مأموناً غاب عن الوطن تسع سنوات ويريد أن يعرف ما حصل للبلد في فترة غيابه. ويتذكر مأمون وجه الأعمى ويعرف من الحديث أن له بنتاً اسمها مجد كانت تحب أحد الفتيان لكنه سافر وانقطعت أخباره. ويتركه الأعمى وهو يتساءل: " كل شيء يدعو إلى الحيرة. كيف يخطر لأبي أن يعيش هنا في فيلته الأنيقة والحرائق تدمر البلاد؟ يقاتلون باسمه وهو يختبئ في أمان وكأن الأمر لا يعنيه؟ ثم هل يعقل أن تحفظ مجد ابنة عمتي العهد بعد كل هذه السنين؟ كل شيء سيظهر عندما أقابل أبي، ولكن قبل أن أقابله لا بد لي من أن أسمع المزيد "[2].

في المشهد التالي تظهر مجد مع أختها الصغرى ياسمين، ويدور حديث بينهما نعرف من خلاله أن مجداً تركت بيت أمها ورفضت الحياة الرغيدة لتعيش مع أبيها الفقير في كوخ حقير، بينما بقيت ياسمين في الفيلا مع خالها. ونعرف من الحديث أن أمهما الثرية تركت الأب الفقير الذي أحبها بصدق وهربت مع أقرب تلامذته إليه: " ياسمين: كفى. أتعتقدين يامجد أن أبي كان بلا أخطاء؟

مجد: خطؤه الكبير أنه عاش أوهاماً: وهم في الثورة، وهم في الصداقة، ووهم في الحب "[3]. ونتبين أن مأموناً كان يربطه بمجد علاقة حب، لكن والده أجبره على السفر كي يمنعه من الاقتراب منها. ثم نعرف أن أخويهما قد قتلا في الشجار الذي دار بينهما، وأن خالهما استلم السلطة بعد موتهما. وتريد مجد أن تدفن جثة أخيها:

" مجد: ساعديني على دفن الجثة.

ياسمين: ماذا؟ أتتحدين أوامر الزعيم؟

مجد: أجل، وسأصلي من أجل أخي، وأضع الزهور على قبره. إنه أخي وأخوك، حتى ولو نسيت ذلك.

---

[1]) رياض عصمت، الحداد يليق بأنتيغون، بيروت، دار المسيرة، ط١، ١٩٧٨، ص١٠.
[2]) نفسه، ص٢٠-٢١.
[3]) نفسه، ص٢٥.

ياسمين: أيتها الشقية. رغم أنه خالنا، لكنه لن يرحم أحداً يتحدى سلطانه في مثل هذا الوقت.

مجد: ليس من أجل جثمان أخي فحسب، بل من أجل إنسانيتي "[١].

ونعرف بعض التفاصيل عن هرب الأم مع عشيقها، وحرق الأب لمؤلفاته، وندم الأم على فعلتها وانتحارها بعد ذلك.

يصل مأمون البيت ويقابل أباه الزعيم وذهنه مليء بالتساؤلات. يحاول والده أن يحثه على العودة لتكملة الدراسة بينما يصر مأمون على البقاء لإيقاف القتال. ثم نستمع إلى خطاب للزعيم في الراديو عن مقتل الأخوين وأنه يتبرأ من أنيس الذي تنكر للبيت الذي رباه، ويدعو إلى تكريم جثمان البطل الشهيد نبيل، وأن تترك جثة أنيس في العراء حتى تلتهمها الصقور والكلاب. لكن مأمون يعترض غير مصدق لما يحصل: " أبي، لا أصدق ما أسمع، أيمكن أن يكون رفيق طفولتي وصباي خائناً لوطنه؟

الزعيم: خان عقيدتنا ونزل إلى متاريس الخصوم، فاشتبك أخوه معه، وقتلا بعضهما. أليست هذه خيانة كافية في رأيك؟ "[٢]. ويتركه أبوه ليعقد اجتماعاً هاماً. وينتهي الفصل الأول بتعليق الوصيف على ما يدور من أحداث.

الفصل الثاني: يدخل حارسان يقتادان مجداً إلى الزعيم ويعلمانه بأنهما قد ألقيا القبض على الخائنة التي استغلت معركة بين الجنود والمتمردين، وجثت أمام جثة أخيها تنثر عليه الورود مطلقة صيحات قصيرة حادة. يدور بعد ذلك حديث بين مجد والزعيم يتهمها فيه بالخيانة، وتتهمه فيه بتشويه مسلك أخيها نبيل الذي لم يعد يعرف نفسه، وتتهمه أيضاً بإيثار السلطة والمال على مصالح الشعب المسكين. " الزعيم: إذن سأرد الصاع صاعين. لن أجنبك العقاب، حتى ولو كنت ابنة أختي التي أقدس ذكراها.

مجد: أترغب بشيء أكثر من موتي؟

الزعيم: أجل أرغب بإذلالك.

---

[١]) نفسه، ص٣٤-٣٥.
[٢]) نفسه، ص٥٦.

مجد: احتملت الذل طويلاً حتى آن زمان النهوض "[١].

وتتدخل ياسمين للدفاع عن أختها دون جدوى، حيث يأمر الزعيم الحرس بإلقاء مجد في زنزانة مظلمة لإعدامها عند الصباح.

في المشهد التالي يدور حديث بين مأمون ووالد مجد الأعمى حول حب مأمون لمجد ومحاولته إنقاذها من مصيرها رافضاً الاستسلام، ومعلقاً مصيره بمصيرها: " إذا ماتت مجد سأموت معها. هذا عهدي. وليعرف أبي معنى الحزن إن بقي له شعور يحزن به "[٢]. وعلى هذا ينتهي الفصل الثاني.

الفصل الثالث: يدور حديث بين الزعيم وابنه مأمون يحاول فيه الابن حث أبيه ليعفو عن مجد، لكن الزعيم يفهمه بأنه لا مجال للتراجع عن القرار ولا داعي لمزيد من الإلحاح، ويعترف لابنه بسر خطير هو أن رجاله هم من قتلوا أنيساً وليس أخوه وذلك لمحاولة أنيس قيادة انقلاب ضده، وأن أخاه نبيل قتل بالصدفة في اليوم نفسه لدى قيادته لجماعة مسلحة ضد الطرف الآخر.

" مأمون: قتلته ثم أهنت موته ..

الزعيم: كان يريد قتلي هو وتلك الشلة القذرة من رفاقه، ألا تفهم؟ "[٣]. بعدها ينفجر مأمون غاضباً: " كفى لم أعد أعرفك. لقد تلطخت صورتك بالدم والعار. انظر إلي جيداً. إنها المرة الأخيرة التي تنظر إلي فيها "[٤].

بعد ذلك يدور حديث بين المربي الأسود؛ المرشد السابق للزعيم وبين الزعيم يحاول فيه نصحه وإعادته إلى جادة الصواب، لكن من دون جدوى. وينسحب المربي قائلاً: " إذن فاعلم أن الشمس لن تشرق ثانية على بيتك إلا ويموت شخص من عائلتك ومن دمك، جزاء لك على ما اقترفت. إن عقابك ينتظرك. ستنهشك أعماقك .. وترى الناس ينهضون ضدك. سترى المدينة كلها تكرهك .. وداعاً أيها المسكين. إني أرثي لك "[٥]. وهنا يصرخ الزعيم بغضب: " أين اختفى

[١]) نفسه، ص٨٩-٩٠.
[٢]) نفسه، ص١٠١.
[٣]) نفسه، ص١١٣.
[٤]) نفسه، ص١١٦.
[٥]) نفسه، ص١٢٥-١٢٦.

كالشياطين .. لكن لن أرضخ .. هل أحني الرأس أمام العاصفة؟ أيها الحراس أريد أن تعدم مجد في الحال. إن العواصف في قلبي لن تهدأ إلا على صوت الرصاص"[١].

في المشهد التالي نرى مجداً قرب سور الحديقة وأمامها جنود يحملون البنادق. يتسلل مأمون من وراء شجيرات قصيرة مقترباً منها، ويتحدث إليها دون أن ينتبه إليه أحد. يعترف لها بأنه ما زال يحبها، ويخبرها بحقيقة موت أخويها، وبأنه سيموت معها لأنه لا معنى للعيش بعدها. تحاول مجد أن تثنيه عن ذلك، لكن الزعيم يظهر فجأة ليعطي أوامره بإعدامها. تحاول أن تنبههم إلى وجود مأمون وراءها، لكنهم يطلقون نيران البنادق ذفعة واحدة، والدموع تسيل من عيون الناس، ومن حملة البنادق أنفسهم على حد سواء. ويسقط من وراء الشجيرة جسد مأمون مضرجاً بدمه فقد مزق جسده الرصاص، فتصرخ الأم صرخة هائلة وتركض لتسقط فوق جثة ولدها القتيل. وعندما تصحو تلقي بنفسها من النافذة حزناً على مصرع ولدها لتموت في الحال. ويتقدم الزعيم مترنحاً يساعده رجاله الواقفون في صمت وذعر وشفقة، ويركع عند جثة ولده القتيل قائلاً: " ياضحية جنوني .. ياثمرة قسوتي الفارغة. دم الضحية من دم القاتل. قتلتك بنفسي لحظة أصدرت الإيعاز بقتل مجد "[٢]. وهنا يصرخ الفلاحون والجند: " وحدك المسؤول عن عملك .. وحدك المسؤول عن عملك "[٣]. وينهار الزعيم قائلاً: " ليأت الموت. ليظهر ويحررني. تعال أيها الموت الرحيم. تعال يا يومي الأخير خذني بين ذراعيك، فأنا لا أرغب رؤية الشمس من جديد "[٤]. وعلى هذا تنتهي المسرحية.

تحليل المسرحية:

[١]) نفسه، ص١٢٦-١٢٧.
[٢]) نفسه، ص١٥٥.
[٣]) نفسه، ص١٥٨.
[٤]) نفسه، ص ١٦١.

تناول الكاتب أسطورة أوديب في جزئها الثالث المسمى «أنتيغون» التي تتحدث عن ابنة أوديب بعد موت أبيها، وعودتها إلى طيبة لتحاول إنقاذ أخويها اللذين كانا يتصارعان على الحكم.

ما يمكن ملاحظته أن الكاتب لم يلتفت في مسرحيته هذه إلى مسألة النبوءة في الأسطورة الأساس إلا في أضيق نطاق. ومن الواضح تماماً أن الكاتب كان همه الأول معالجة مشكلة معاصرة عانت وتعاني منها مجتمعات كثيرة ألا وهي الحرب الأهلية وما يمكن أن تخلفه من كوارث على الجميع، حيث لا منتصر فيها، وما العودة إلى مسرحية «أنتيغون» إلا لخدمة فكرته.

بالإضافة إلى قصة المسرحية وتسلسل الأحداث ثمة إشارات واضحة إلى العلاقة الوثيقة التي تربط هذه المسرحية بالأسطورة. وإذا كانت أسماء الشخصيات عربية فإن عنوان المسرحية يشكل الإشارة الأولى التي تنير الدرب أمام المتلقي كي يربطها بالأسطورة. والواقع أن النص مملوء بالإشارات المماثلة لا على صعيد تسلسل الأحداث فقط بل على صعيد مشاهد بذاتها، يأتي في مقدمتها ذاك المشهد الذي يلقى فيه القبض على مجد وتُساق إلى الزعيم، ومن ثم الحوار الذي يدور بينهما، ثم إعلان ياسمين أخت مجد أنها تتحمل مع شقيقتها وزر ما فعلت، ورفض مجد لهذه المبادرة. ومن المهم هنا أن نذكر اختلافاً أساسياً بين مسرحية رياض عصمت والأسطورة كما عالجها سوفوكليس في مسرحيته؛ فبينما يذعن كريون عند سوفوكليس لتحذيرات الكاهن من عاقبة التشبث بالرأي يندفع الزعيم عند رياض عصمت في تنفيذ رغباته حتى النهاية. وهذا يقود إلى نقطة خلاف أخرى هي أن المشكلة في الأمر الصادر عن الزعيم القاضي بتكريم جثة أحد الشقيقين وعدم تكريم جثة الآخر لا تكمن في أنه صادر عن بشر في مواجهة أوامر إلهية كما عند سوفوكليس، بل في أن ما يصدره الزعيم من أوامر لا يتمتع بمصداقية لافتقاره إلى موافقة الأغلبية. ومن جانب آخر يحمّل الكاتب شخصية الزعيم مسؤولية مقتل الأخوين عدا عن مسؤوليته في إشعال الحرب الأهلية. فالزعيم هو الذي قتل أنيس في الواقع واتهم نبيل الذي قُتل بدوره فيما بعد، بينما نجد أن كريون عند سوفوكليس لا يتحمل وزر هذا العمل، مما يعني أن رياض عصمت يريد أن يحمل

شخصية الزعيم ــ التي تمثل الزعامة المفتقرة إلى النضج والوعي ــ كامل المسؤولية .

لا يربط الكاتب تسلسل الأحداث في مسرحيته «الحداد يليق بأنتيغون» بمسألة المصير المرسوم مسبقاً من قبل قوى خفية، بل يربطها بالمواقف التي يتخذها البشر مدفوعين إما من قبل مصالحهم أو من قبل مبادئهم. وعندما يحاول الكاتب أن يستفيد من موضوع النبوءة والقدر المرسوم مسبقاً لا يحالفه التوفيق، ذلك أن الشخص الذي ينطق بهذه النبوءة غير مؤهل لإطلاق نبوءات تترجمها الأحداث بحرفيتها. فهي تصدر عن مجرد مربٍ لا يدخل ضمن اختصاصه إطلاق النبوءات بينما نجد أن مطلق النبوءة الإغريقي هو الكاهن ترسياس الذي تسمح له مكانته الدينية إطلاق النبوءات.

الصراع في هذه المسرحية من وجهة نظر شخصية الزعيم هو صراع مذهبي، والواقع أن الزعيم يوحي بذلك خدمةً لمصالحه، لكن الحقيقة هي أن الصراع هنا هو صراع طبقي حسبما تؤكد مجد، الأمر الذي يميز طبيعة الصراع في هذه المسرحية من طبيعة الصراع في الأسطورة الإغريقية الذي يتسم بكونه صراعاً بين قوانين بشرية همها خدمة مصالح عامة وقوانين غير بشرية شكلاً، لكنها صادرة في الواقع عن بشر همهم تخويف الناس البسطاء وإرهابهم.

٦- الروابط الفنية والجمالية في الأعمال السابقة

نلاحظ من خلال الأعمال التي تأثرت بأسطورة أوديب بشكل غير مباشر أنها اقتربت من الأسطورة بأشكال متعددة، وابتعدت عنها بأشكال أخرى.

وما يشد الانتباه أن اسم الأسطورة القديمة يتردد غير مرة في عنوانات هذه المسرحيات. فسعد الله ونوس عنون الجزء الثاني من مسرحيته «حكايا جوقة التماثيل» بـــ «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون»، وكذلك فعل رياض عصمت حين أسمى مسرحيته «الحداد يليق بأنتيغون» وفي هذا إشارة واضحة إلى الجزء الثالث من مأساة أوديب المعروف بـــ «أنتيغون». كذلك عنون وليد إخلاصي مسرحيته بـــ «أوديب مأساة عصرية»، في إشارة واضحة إلى المأساة الإغريقية. بينما نجد مطاع صفدي يختار عنواناً لا يمت إلى الأسطورة بصلة وهو «الآكلون لحومهم»، وكذلك ونوس في الجزء الأول من مسرحيته الذي أسماه «مأساة بائع الدبس الفقير».

تتلاقى المسرحيات السابقة مع أسطورة أوديب في كثير من الأحداث والشخوص؛ فمسرحية «الآكلون لحومهم» تشبه أسطورة أوديب الذي أرسله والده مع الخادم ليلقي به في العراء كي يموت، بعد أن تنبأ له الكهنة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له. فالوزير في مدينة «الآكلون لحومهم» قد أرسل ابنه خارج المدينة ـــ على العكس من لايوس الذي أرسل ابنه للموت ـــ ليضمن له السلامة والنجاة. وكما عاد أوديب ودخل مدينته، من غير أن يعرفها، كذلك دخل الغريب مدينته من غير أن يعرفها، وكما قضى أوديب على الوحش المتربص في الطريق إلى طيبة يفتك بأهلها، كذلك قضى الغريب على الوحش المتربص في أعماق «الآكلون لحومهم» وأنقذ مستقبل المدينة.

يتمثل القدر في «أوديب مأساة عصرية» بالعقل الإلكتروني ليأخذ شكلاً حضارياً معاصراً يناسب القرن العشرين الذي يعيشه الكاتب، لكنه يحافظ على قسوته وجبروته.

وقد أعاد الكاتب أسطورة أوديب بشكل جديد. فهو يحاول أن يربط فكرة مسرحيته بفكرة أسطورة أوديب ليعبر عن وجود القدر ودوره الفاعل في حياتنا الإنسانية.

لا يقتل أوديب إخلاصي أباه ويتزوج أمه ـــ كما هو الحال في الأسطورة ـــ بل يتزوج ابنته ويقتل ابنه مرتكباً العلاقة المحرمة نفسها. هناك تأكيد على وجود قوى خفية ترسم للإنسان وقائع حياته، وأن الإنسان مسيّر لا مخيّر، مع وجود اختلافات بسيطة بين كل من شخصيتَي أوديب وسفيان؛ فأوديب سعى إلى الحقيقة الفاجعة بنفسه بعد أن عرف النبوءة من كهنة دلفي، بينما أتت الحقيقة الفاجعة إلى سفيان دون أن يسعى إليها من خلال المعلومات التي قدمها للعقل الإلكتروني.

لا يربط الكاتب تسلسل الأحداث في مسرحيته «الحداد يليق بأنتيغون» بمسألة المصير الذي ترسمه قوى خفية بصورة مسبقة، بل يربطها بالمواقف التي يتخذها البشر مدفوعين إما من أجل مصالحهم أو من أجل مبادئهم. وعندما يحاول الكاتب أن يستفيد من موضوع النبوءة والقدر المرسوم مسبقاً لا يحالفه التوفيق، ذلك أن الشخص الذي ينطق بهذه النبوءة غير مؤهل لإطلاق نبوءات تترجمها الأحداث

بحرفيتها، فهي تصدر عن مجرد مربٍ ومعلم سابق للزعيم، لا يدخل ضمن اختصاصه إطلاق النبوءات، بينما نجد أن مطلق النبوءة الإغريقي هو الكاهن ترسياس الذي تسمح له مكانته الدينية بإطلاق النبوءات.

أما مسرحية «حكايا جوقة التماثيل» لسعد الله ونوس فهي قد تبتعد في سير أحداثها عن أسطورة أوديب، إلا أنها ترتبط بالأسطورة من خلال إشارتها إلى المسرح الإغريقي، واستخدامها جزئيات وعناصر منه بطريقة جديدة ترتبط من خلالها في آن معاً بالواقع الحاضر والماضي الأسطورة، لتؤكد استمرار كفاح الإنسان، وتحديه لقوى أكبر منه، سواء أكانت القدر كما هو الحال في أسطورة أوديب أم السلطة الباغية كما هو الحال في الجزء الثاني « حكايا جوقة التماثيل» عند ونوس.

من اللافت للنظر في الأعمال السابقة اعتماد مؤلفيها على الجوقة اعتماداً أساسيّاً، بوصفها واحدة من الشخوص الرئيسة. فالجوقة في مسرحية «الآكلون لحومهم» قريبة جداً في عملها من الجوقة المستخدمة في المسرح الإغريقي، فهي تمهد للعمل المسرحي وتقوم بالتعليق على الأحداث، وإعطاء تفاصيل لما يحدث، فنراها توجه الكلام إلى الغريب بصورة مباشرة، مهددة الغريب أكثر من مرة ومطالبة إياه بالرحيل عن المدينة أيضاً. تمثل الجوقة أهل المدينة الذين تعمد الكاتب إظهارهم في صورة سلبية ليوضح أن أهل المدينة في الحقيقة لا كلمة لهم. فهم مجرد صوت وصدى لهذا الصوت.

ومسرحية «حكايا جوقة التماثيل» تحتوي جزأين هما: «مأساة بائع الدبس الفقير» و «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون». وهما مسرحيتان متصلتان ومنفصلتان في آن معاً؛ الاتصال بينهما في الجوقة والشخصيات، والانفصال بينهما أن كل واحدة قائمة بنفسها، ويمكن تقديمها وحدها. "تسهم الجوقة في سرد الحوادث، ووصف المكان والأشخاص، وتطرح أفكاراً سياسية جريئة، تنتقد فيها الواقع، وتستثير الحماسة، وتحرض على الفعل، فتعمل بذلك على قطع العرض المسرحي، لتقوم بدور تعليمي مباشر يبقي على يقظة المتفرج ويثير انتباهه"[١].

[١] ـ أحمد زياد محبك، حركة التأليف ... ص٢٥٦.

وقد جعل الكاتب لبعض أفراد الجوقة خصوصيات كأن يتحدثوا أفراداً، أو ينقلوا بعض وجهات نظرهم.

ويتابع الكاتب في «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» استخدام الجوقة، ويلجأ إلى الاقتباس، لكنه هنا لايقتبس نصاً كاملاً، بل يقتبس شكلاً وجزءاً من مسرحية «أنتيغون» سوفوكليس. أما الشكل فهو الجوقة. وأما الجزء فهو أمر الملك «كريون» بعدم دفن الميت، وتحدي أخت الميت أوامر الملك. واقتباسه للجوقة هنا يختلف عن استخدامه لها في المسرحية السابقة. فهي في «بائع الدبس الفقير» شبيهة بالراوي المعاصر أكثر منها بالجوقة الإغريقية. أما في «الرسول المجهول في مأتم أنتيغون» فهي شبيهة تماماً بالجوقة الإغريقية التي تقوم بالحوار مع ممثل ثم مع ممثل آخر. وهذه الجوقة تتحدث عن فساد الدم وعن جثث الأخوة وعن أنتيغون المفجوعة بأخيها.

أما في «الحداد يليق بأنتيغون» فإن الوصيف هو من يقوم بدور الجوقة. فهو الراوي الذي يمهد للتالي من الأحداث، ويعلق على السابق منها، ويتحرك ويتفاعل معها. يتحدث الوصيف منذ بداية المسرحية مخاطباً الجمهور مبيناً دوره في العمل: " مساء الخير، يبدأ كثير من مسرحيات السادة بالخدم، لكنهم دائماً بالطبع يلعبون دور الكومبارس. نحن الخدم سنبقى على هامش الأحداث عبيداً مأمورين، لكننا في الوقت نفسه راضون عن هذا الدور لأننا سنرقب من خلاله دمار خصومنا ومستغلينا بتشف وصبر "[١].

تسهم الجوقة في «أوديب مأساة عصرية» في التمهيد لمشاهد العمل المسرحي كلها، فتسرد الحوادث، وتعلق على الأحداث، وتهيئ المشاهد للتالي منها. ويعلق إخلاصي نفسه على عمل الجوقة، فيقول في مقدمة المسرحية: " هناك جوقة ستستخدم في هذه المأساة. الجوقة المألوفة في المسرح اليوناني القديم ليست هي المقصودة في بداية ونهاية كل مشهد من مشاهد هذه المسرحية. إنها أصوات داخلية تمثل أمنيات ومشاعر ورغبات إنسانية، وتمتزج تلك الأصوات بالكلمات والجمل

---

[١]) رياض عصمت، الحداد يليق بأنتيغون، ص١٠.

التي قد تلقي الضوء على المشهد أو أنها ترسم له أبعاداً أخرى. كما أن الأصوات الداخلية مع الكلمات تتداخل مع موسيقى عصرية تقربنا من الواقع الذي نعيش "[١].

نجد تقاطعاً أيضاً في رسم بعض الشخصيات في المسرحيات السابقة؛ فقد تولى المخبر السلطة عند ونوس مثلما تولى كريون المُلك من بعد أوديب، وصمدت أنتيغون في وجه كريون، وتحدت أمره، فدفنت أخاها متمسكة بالقيم الروحية، كما صمدت خضرة، وتحدت المخبر، وتمسكت بالروح الأصيلة لمدينتها. أما كريون رياض عصمت فهو ذلك الزعيم المتسلط الذي يفصِّل القوانين، ويطبقها بما يخدم مصالحه، ولو كان ذلك على حساب أقرب الناس إليه، فهو قريب الشبه من كريون ونوس (المخبر)، وبعيد جداً عن كريون سوفوكليس الذي تنازل عن العرش بعد موت الملك، ليسلمه لمن ينقذ طيبة من الوحش المتربص بها.

نجد أيضاً تقاطعاً آخر بين «أنتيغون» رياض عصمت، «أنتيغون» سوفوكليس. فالشخصيتان تتشابهان في حبهما الكبير لأبويهما وتعلقهما الزائد بهما. فالاثنتان لم تتخليا عنهما في بؤسهما حين ابتعد عنهما الناس، بل على العكس من ذلك، عاشتا معهما حياة صعبة شقية، وتخلتا عن حياة الترف والنعيم، وأصبحتا مرشدتين لأبويهما الضريرين؛ «أنتيغون» سوفوكليس حتى موت أبيها، و«أنتيغون» رياض عصمت حتى إعدامها. وتختلف «أنتيغون» رياض عصمت عن نظيرتها لدى سوفوكليس في أنها متأثرة بأفكار أبيها الثورية إلى حد كبير، فهي تتبناها وتدافع عنها، لأنها تؤمن أن الشعب من حقه أن يعيش حياة كريمة، يحاول خالها كريون أن يغتصبها منه. أما أنتيغون سوفوكليس فهي متمسكة بالتقاليد التي توجب إكرام الميت بدفنه. وإن كان الموت هو النهاية المأساوية للاثنتين ــ باختلاف طريقته ــ فإن نهاية أنتيغون ونوس التي تمثلها «خضرة» كانت سعيدة، لأنها استطاعت بصمودها أن تنتصر على الظلم.

يمكن القول، لقد أظهرعدد من المؤلفين المسرحيين ميلاً نحو الأسطورة، وهو ميل كان دافعه مرة الهرب من الواقع إلى عالم الأسطورة الخيالي، ومرة التعبير عن الواقع، بصورة غير مباشرة، من خلال الأسطورة نفسها. ولهذا كان هناك

---

[١]) وليد إخلاصي، أوديب ماساة عصرية، ص٦.

اتجاهان في هذا الميل؛ تمثل الأول في اقتباس الأسطورة وإعادة صياغتها، وتمثل الثاني في إحياء الأسطورة وإعادة خلقها.

"والذي يلاحظ على هذا الميل الذي برز في التأليف المسرحي نحو الأسطورة أنه بدأ تقليداً للحكيم في مصر، كما بدا تعبيراً عن الهرب من الواقع. ثم تحول إلى الارتباط بالواقع والتعبير عنه، وإلى الإبداع والتجديد، ولكنه لم يستطع في ارتباطه بالواقع أن يطرح رؤية واضحة محددة بل ظل غارقاً في أحلام وكوابيس تحمل سمة الجرأة السياسية الحادة"[١].

إن هذه المآسي القديمة أصبحت في العصر الحديث مجرد أصداء باهتة تنبعث من ماض قديم، ومجرد أداة يطوعها المؤلف المسرحي المعاصر، ليعكس قلقه وقلق عصره ومجتمعه، ويقدم من خلالها رؤيته وكلمته.

[١] - أحمد زياد محبك، حركة التأليف ... ص ٣٦٩ - ٣٧٠.

خاتمة البحث:

تعرض بإيجاز لأهم ماتوصل إليه البحث من نتائج.

خاتمة البحث: تعرض بإيجاز لأهم ماتوصل إليه البحث من نتائج.

لقد توضح مما سلف، أن أسطورة أوديب من أعمق الأساطير وأغناها بالدلالات والمعاني وأكثرها لغزية. أمّا مسرحيّة سوفوكليس (أوديب ملكاً) فقد عدَّها ناقد الدراما الأول أرسطو نموذجاً للمسرحية الكلاسيكية الجيدة، وطبق عليها نظريته التي عرفت باسمه.

وقام فرويد وأتباعه من مدرسة التحليل النفسي بدراسة بطل الأسطورة وربطه بسيكولوجية الإنسان المعاصر وحالته النفسية منذ طفولته.

كما وجدنا أن شعوباً كثيرة في أنحاء متفرقة من العالم استطاعت تقديم أوديب معروف على شكل حكاية أو أنشودة بطولية أو غنائية أو كتاب شعبي، وإن اختلفت تسمية البطل أو أجزاء أخرى من تفاصيل الأسطورة.

وقد لقيت الأسطورة تجاوباً من الكتّاب وجمهور القراء والنظارة على مر العصور. فكان المسرح الساحة الرئيسة التي ازدهرت فيها شخصية أوديب، فعالجها كتّاب من الإغريق والرومان، وقام بمعارضتها كثيرون في الآداب الأوربية الحديثة، وما زالوا حتى وقتنا الحاضر.

وأدلى بعض كتّابنا العرب بدلوهم في معالجة هذه الأسطورة، واتخذها مصدراً لكتاباتهم، مستفيدين ممن سبقهم في هذا المجال من الكتّاب عبر الترجمات التي تمت من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية.

ويمكن استخلاص مجموعة من النتائج نعرضها فيما يأتي:

- تأخر ظهور المسرح الذي لم يكن معروفاً بالمعنى الحقيقي للكلمة في التراث العربي، وتأخر اقتباس الأساطير والتأثر بها في هذا المسرح بسبب الموروث الشعبي والديني وبسبب تأخر ترجمة المسرح اليوناني إلى الغة العربيّة.
- نهل كتّابنا العرب من أسطورة أوديب الإغريقية بصورة عامّة، ولكنَّ كتاباتهم لم ترق إلى مستوى تشكيل ظاهرة متميزة، كما حدث ذلك مثلاً مع حكايات «ألف ليلة وليلة».
- الأسطورة لم تعد أسطورة مجردة، بل غدت فكرة فنية. وما يلاحظ أن الكتاب الذين تناولوا أسطورة أوديب – باستثناء توفيق الحكيم – عكسوها على واقعهم الحياتي الذي يعيشونه.
- اتخذ الكتاب العرب الأسطورة مصدراً عبر اتجاهين:

الاتجاه الأول: اقتبس الأسطورة وقدمها كما هي أو بشيء بسيط من التعديل، وطرح من خلالها فكرة أو أفكاراً كلية مطلقة، قوامها التجريد، كاللذة والألم، والعقل والعاطفة والفن والواقع، والإنسان والآلهة، وقدم ذلك كله في عمل يتم فيه إخضاع الأسطورة للفكرة.

الاتجاه الثاني: هو خلق الأسطورة، وإعادة إحيائها، وتمثل في خلق حبكة تشير إلى أسطورة ما، وترتبط بها ارتباطاً خاصاً، دون أن تتمثلها تمثلاً كاملاً.

- أول من أسهم في معالجة «مأساة أوديب» توفيق الحكيم الذي كان فاتحة الكتاب في عرض الأسطورة من خلال عقلية عربية. فقد استطاع تحويل الصراع من صراع بين «الإنسان والقدر» إلى صراع بين «الحقيقة والواقع». فلم يقم على استنساخ الأسطورة ومحاكاتها بل ولد صراعاً

جديداً بين واقع أوديب كزوج لأمه وحقيقته كابن لها، واقعه قاتلاً لرجل ما وحقيقته قاتلاً لأبيه، واقعه أباً لأبنائه وحقيقته أخاً لهم.

- علي أحمد باكثير هو أول من جرد المأساة من خرافتها، فجعل إنساناً هو«الكاهن لوكسياس» يوجه الأحداث من بدايتها إلى نهايتها. جعل الصراع بين الوهم والحقيقة، بين الإنسان والإنسان، بين القصر والمعبد.
- كان هناك بعض التناقض في تصوير الشخصيات. فمثلاً أوديب باكثير كان يعلم أنه قتل أباه وتزوج أمه، ومع ذلك قبل معاشرتها كزوجة له.
- اعتمد توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وفوزي فهمي على مدرسة التحليل النفسي، لاسيّما المدرسة الفرويدية في رسم بعض الشخصيات. فأوديب وجوكاستا، اللذان يرمز أحدهما إلى مبدأ الواقع، وترمز الأخرى إلى مبدأ اللذة، يتعايشان في كل منّا.
- الأعمال التي تناولت أوديب تناولاً مباشراً اقتربت من المسرحية الأم بوجوه متعددة في الاسم والحدث والشخصيات ومسار الأحداث، وابتعدت عنها بأشياء أخرى حاول مؤلفوها الإضافة إلى الأسطورة وبعثها من جديد بما يتناسب والعصر الذي يعيشون فيه.
- الكتاب الذين تناولوا الأسطورة تناولاً غير مباشر تناولوها بطريقتين مختلفتين:

الأولى: اتسمت بخلق الأسطورة وإعادة إحياء لها، وتتمثل في خلق حبكة تشير من بعيد إليها كما عند سعد الله ونوس ومطاع صفدي. وهي ترتبط بالأسطورة بالإشارة إلى المسرح الإغريقي واستخدام جزئيات وعناصر منه بطريقة جديدة ترتبط من خلالها بالواقع الحاضر وبالماضي الأسطورة في آن معاً.

الثانية: تأخذ فكرة أو أكثر من الأسطورة وتعيد صياغتها من خلال الحاضر بتقديم معالجة معاصرة تحل الكثير من ملامح الحاضر كما عند وليد إخلاصي ورياض عصمت.

يرى بعض النقاد أن الأسطورة تنبع من بعض الحاجات البشرية العامة، وأنها على هذا الأساس عنصر ضروري ولا غنى عنه بالنسبة إلى الثقافات الإنسانية في كل مراحل تطورها. فالأسطورة حالة ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث إنها تنبع من الرغبة في الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله مثل الموت. صحيح أن التقدم العلمي يؤدي إلى تراجع التفكير بكل أشكاله وصوره بما في ذلك تكوين الأساطير، ولكن الأسطورة تظل مع ذلك عاملاً مؤثراً وفعالاً في الحياة المتحضرة الحديثة، بل وتؤلف جزءاً من العقيدة الدينية «الشعبية» كما هو الحال بالنسبة إلى القصص حول الأولياء والقديسين في معظم المجتمعات المعاصرة. وفي هذه الحالة تكون وظيفتها تقوية وتسويغ المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع الديني أكثر مما هي تفسير للطبيعة وظواهرها وشرحها.

أوديب نموذج للجيل الملعون، وصورة خالدة للضحية البريئة تحت ضربات القدر، وأوديب مأساة الإرادة العاجزة أمام نظام الكون الذي يسحقها، لكنه في الوقت نفسه نموذج ما يكوّنه التمزق الداخلي.

أخيراً، يمكن القول إن أسطورة أوديب تقدم صورة شخصية للبشرية في طموحها وشقائها. فقد كانت وما تزال المعبّر الأصيل عن كثير مما يثور في نفس الإنسان وعقله ومشاعره وعواطفه وفكره من متغيرات نتيجة لعلاقته مع الواقع، ومحاولته تفهمه وتملكه، في شقاء وكفاح، للتحكم فيه وتغييره. لقد كانت الأسطورة بالنسبة إلى الإنسان في القديم التاريخ والفلسفة والحكمة والشعر والعلم والأدب والغناء والفن، وهي بالنسبة إلى الإنسان اليوم رديف لذلك كله، لا غنى عنها؛ فهي بالأمس واليوم جماع لأنشطة كثيرة فيها التفكير والانفعال والتوهم والإبداع، وغير ذلك من الأنشطة والقوى التي يتميز بها الإنسان وتنعكس في الأسطورة التي تمثل في الحقيقة شخصيته.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية:

١- القرآن الكريم.

٢- أحمد، فوزي فهمي: عودة الغائب، القاهرة، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

٣- إخلاصي، وليد: أوديب مأساة عصرية، الجماهيرية العربية الليبية، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، ط١، ١٩٨١.

٤- إخلاصي، وليد: لوحة المسرح الناقصة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٧.

٥- إسماعيل،عز الدين: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، القاهرة، منشورات دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٨.

٦- إسماعيل، فهد إسماعيل: الفعل الدرامي ونقيضه، بيروت، منشورات دار العودة، ط١، ١٩٨١.

٧- باكثير، علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، القاهرة، منشورات مكتبة مصر، ١٩٨٥.

٨- باكثير، علي أحمد: مأساة أوديب، القاهرة، منشورات مكتبة مصر، ١٩٧٧.

٩- بلبل، فرحان: من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري ، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ط١، ٢٠٠٢.

١٠- ابن ذريل، عدنان: الأدب المسرحي في سوريا، دمشق، منشورات دار الفن الحديث العالمي، ١٩٦٥.

١١- ابن منظور: لسان العرب، تنسيق وتعليق علي شيري، بيروت، منشورات دار إحياء التراث العربي، ط١، ١٩٨٨.

١٢- حسين، طه: الأدب التمثيلي، بيروت، منشورات دار الكتاب اللبناني/ مكتبة المدرسة، المجلد الخامس عشر/ القسم الأول، د.ت.
١٣- الحكيم، توفيق: الملك أوديب، بيروت، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٨.
١٤- دغمان، سعد الدين حسن: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، بيروت، منشورات جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.
١٥- سالم، علي: كوميديا أوديب أو (أنت اللي قتلت الوحش)، القاهرة، منشورات مطبعة مختار، ط١، ١٩٧٦.
١٦- شعراوي، عبد المعطي: أساطير إغريقية " أساطير البشر "، (ج١)، القاهرة، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٢.
١٧- صفدي، مطاع: الآكلون لحومهم، دمشق، منشورات دار الفكر المعاصر، د.ت.
١٨- عبد الباقي، محمد فؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، القاهرة، منشورات دار الحديث، ١٩٨٨.
١٩- عصمت، رياض: بقعة ضوء (دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١، ١٩٧٥.
٢٠- عصمت، رياض: الحداد يليق بأنتيغون، بيروت، منشورات دار المسيرة، ط١، ١٩٧٨.
٢١- محبك، أحمد زياد: حركة التأليف المسرحي في سورية ١٩٤٥-١٩٦٧، دمشق، منشورات منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢.
٢٢- محمد، إبراهيم عبد الرحمن: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، بيروت، منشورات دار العودة، ١٩٨٢.
٢٣- محمد، نديم معلا: الأدب المسرحي في سورية، دمشق، منشورات مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢.
٢٤- مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، منشورات دار نهضة مصر للطباعة، ط٣، د.ت.

٢٥- نويه، عثمان: الكاتب العربي والأسطورة، القاهرة، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٦٨.
٢٦- ونوس، سعد الله: حكايا جوقة التماثيل، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥.

المصادر والمراجع المترجمة:

١. إدلر، ألفرد: الحياة النفسية تحليل علمي، تر: محمد بدران وأحمد محمد عبد الخالق بك، القاهرة، ١٩٤٤.
٢. أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، بيروت، منشورات دار الثقافة، ١٩٧٣.
٣. إستييه، كوليت: أسطورة أوديب، تر: زياد العودة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٩.
٤. إيلياد، ميرسيا: ملامح من الأسطورة، تر: حسيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٥.
٥. بروب، فلاديمير: الفولكلور والواقع. تر: غسان مرتضى، (مخطوط مترجم عن اللغة الروسية).
٦. رجمون، دنيس دي: الحب والغرب، تر: عمر شخاشيرو، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢.
٧. ساغز، هاري: عظمة آشور، تر: خالد أسعد عيسى وأحمد غسان سبانو، دمشق، منشورات مؤسسة علاء الدين، ط١، ٢٠٠٣.
٨. سوفوكليس: أوديب الملك، تر: علي حافظ، الكويت، وزارة الإعلام، من المسرح العالمي(٢/٣٥)، ط١، ١٩٧٢.
٩. سوفوكليس: أوديب في كولون، تر: علي حافظ، الكويت، وزارة الإعلام، من المسرح العالمي(٢/٣٥)، ط١، ١٩٧٢.

١٠. سوفوكليس: أنتيغون، تر: علي حافظ، الكويت، وزارة الإعلام، من المسرح العالمي(٣/٤٥)، ط١، ١٩٧٣.

١١. غريمال، بيار: الميتولوجيا اليونانية، تر: هنري زغيب، بيروت – باريس، منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٢.

١٢. فرانكفورت، هـ. ج. وآخرون: ماقبل الفلسفة: الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٠.

١٣. الفردوسي، أبو القاسم: الشاهنامه، تر: أبو الفتح علي البنداري، تحقيق عبد الوهاب عزام، (ج١-٢)، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٣.

١٤. فرويد، وآخرون: الأوديب عقدة كلية، تر: وجيه أسعد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩٦.

١٥. فرويد، سيجموند: تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، القاهرة، منشورات دار المعارف، ط٢، ١٩٦٩.

١٦. فرويد، سيجموند: الطوطم والتابو، تر: بو علي ياسين، بيروت، منشورات دار الحوار، د.ت.

١٧. فريزر، جيمس: الفلكلور في العهد القديم، تر: نبيلة إبراهيم(ج١-٢)، القاهرة، منشورات دار المعارف، ط٢، ١٩٨١.

١٨. فيشر، آرنست: الاشتراكية والفن، تر: أسعد حليم، القاهرة، كتاب الهلال، العدد ١٨٣ يونيه، ١٩٦٦.

١٩. كوكتو، جان: الآلة الجهنمية، تر: فتحي العشري، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩.

٢٠. ملاهي، باتريك: عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس، تر: جميل سعيد، بيروت، دار المعارف، ط١، ١٩٦٢.

٢١. نيكول، ألاردس: المسرحية العالمية، تر: عثمان نويه، (ج١)، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٠.

٢٢. هاملتون، إديث: الميثولوجيا، تر: حنا عبود، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٠.
٢٣. هايمن، ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت، منشورات دار الثقافة، (ج٢)، ١٩٦٠.
٢٤. هوميروس: الأوديسة، تر: أمين سلامة، القاهرة، منشورات دار الفكر العربي، ١٩٧٧- ١٩٧٨.
٢٥. هوميروس: الحروب في إلياذة هوميروس، تعريب ونظم سليمان البستاني، ١٩٩٤.
٢٦. هيرودوت: تاريخ هيرودوت، تر: عبد الإله الملاح، أبوظبي، منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط٢، ٢٠٠٧.

المجلات والدوريات:

١. الجراح، محمد عبد الكريم: مسرحيتا أوديب ملكاً وأوديب في كولون بين الأسطورة اليونانية والقصة التوراتية، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد ٣٠، العدد ١، ٢٠٠١.
٢. عقلة عرسان، علي: قراءة في مسرح سوفوكليس، مجلة الحياة المسرحية، العدد٤، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨.
٣. ونوس، سعد الله: مأساة بائع الدبس الفقير، بيروت، مجلة الأدب، العدد٢، شباط ١٩٦٥.

المصادر والمراجع الأجنبية:

١- Comte, Fernand: Dictionary of Mythology. Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire,١٩٩٤.

٢- Devereux, George :Dreams in Greek Tragedy, Basil Blakwell, Oxford, ١٩٥٥.

٣- Ehrenberg, Victor: The People of Aristophanes, A Sociology of Attic Comedy, Basil Blakwell, Oxford, ١٩٥٥.

٤- Encyclopedia of Literature: Merriam-Webster, Incorporated, Publishers Springfield, Massachusetts, ١٩٩٥.

٥- Freud, Sigmond: A General Introdction to Psycho-analysis, Lincoln, ١٩٥٦.

٦- Gallace,William: The Anthropological Structure of Imagination, Faber and Faber Ltd. London- Boston, ١٩٨٢, P.٩٧.

٧- Hudson, Liom: The Echology of Human Intelligence, ٢nd ed.- London, Penguin books, ١٩٧٠.

٨- Kretschmer, Ernest: The Psychology of Men of Genius; Kegan Paul, London ١٩٥١.

٩- Whitman, Cedric H: Sophocles, A Study of Heroic Humanism, Harvard University Press, Cambridge Mass.,١٩٥١.

١٠- Robert, William: The Dimentions of The Myth in History, edited by William O. Aydelotte, London, Oxford University Press, ١٩٧٢.

Oedipus And Its Reflections On Arabic Drama

Summary

Oedipus is considered to be one of the most wonderful myths ever known. The myth was, and still is the focus of many kinds of criticism and literary interpretations.

Oedipus the King, written by Sophocles, is still considered the best imitation of the myth, and the most wonderful masterpiece written by a dramatist.

Many Arab dramatists, however, have tried to imitate the the play. Some of these dramatists have been influenced directly with the title, the themes, the characters, the actions and many other elements of the play.

Tawfiq Al Hakim was the first Arab dramatists to imitate *Oedipus the King*. Ali Ahmad Bakathir, Ali Salem, and Fawzi Fahmi followed Al Hakim in writing plays relying on *Oedipus the King*, trying to give the play Islamic and Arabic dimension. They tried to change some of the themes found in the original play, such as the struggle between the gods against the human beings and between Oedipus against himself. Their interpretations see the struggle between the evil presented by the cunning preacher, against the good presented by Oedipus.

The Arab dramatists also tried, throughout their plays, to reflect the political and social situation they lived in their societies.

Moreover, some other Arab dramatists reflected *Oedipus the King* on their plays in a different way. The play was indirectly recreated in their works. Mutaa' Safadi and Sa'dalla Wannous did not mention the play or its events directly, but the readers or the audience could tell that there are mutual elements that connect these works with the original play.

Furthermore, Waleed Ikhlasi could present *Oedipus the King* in a new style when he made the computer foretell the prophecy but in a different way. Iklasi made the hero of the play marry his daughter and kill his own son, instead of marrying his mother and killing his father as the Dolphian Oracle foretold in the original play.

Riyad Esmat also chose to write about Antigone; the daughter of Oedipus, and her challenge to Kreyon, her uncle, who refused to make her bury her dead brother. The writer tried, throughout the play, to reflect the religious struggle in the society.

To sum up, though the Arab dramatists have recently dealt with the play of *Oedipus the King,* they could present to the Arabic reader or the audience different kinds of interpretations, and a panoramic view to that myth, trying to reflect the political and social problems that their society complained of.